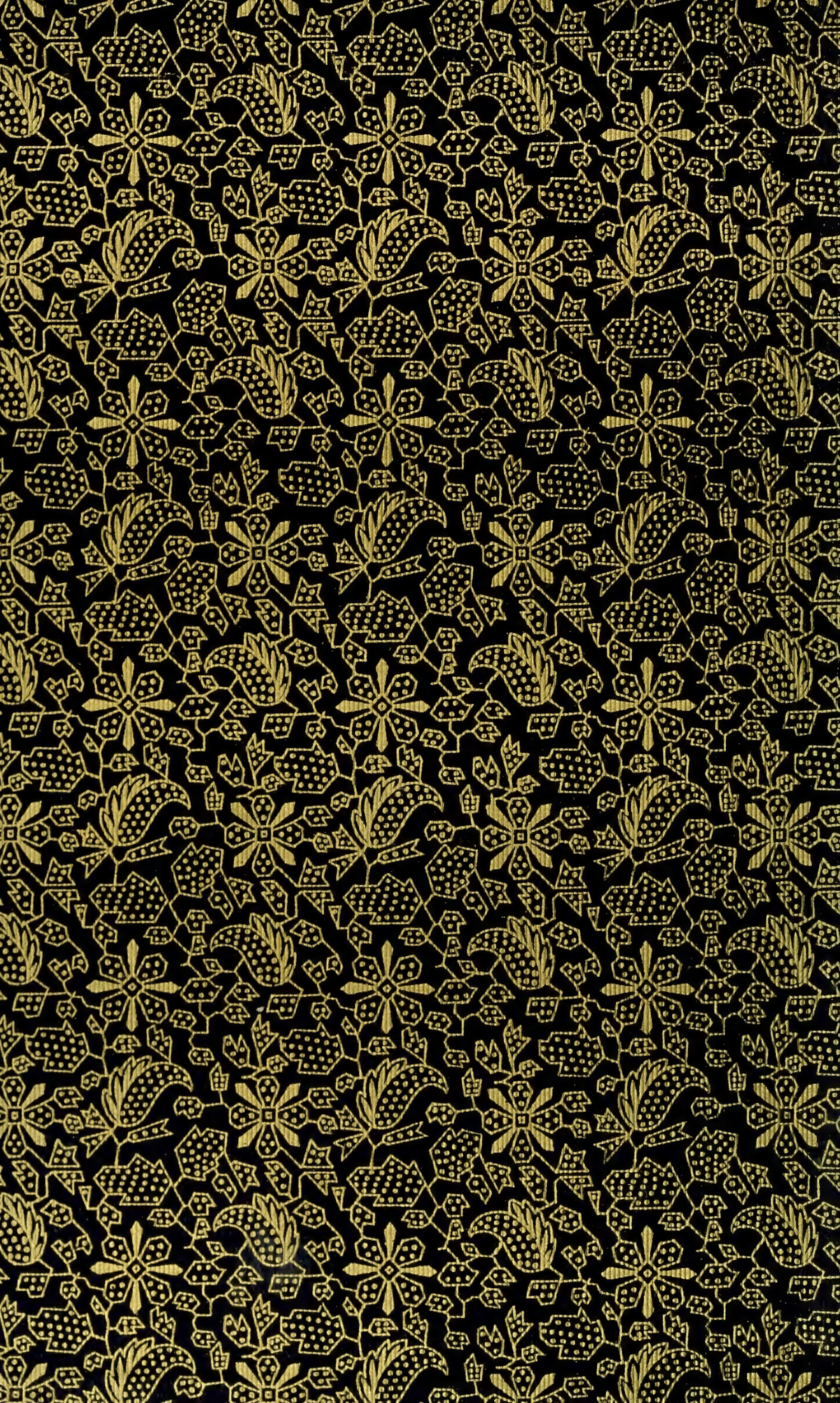


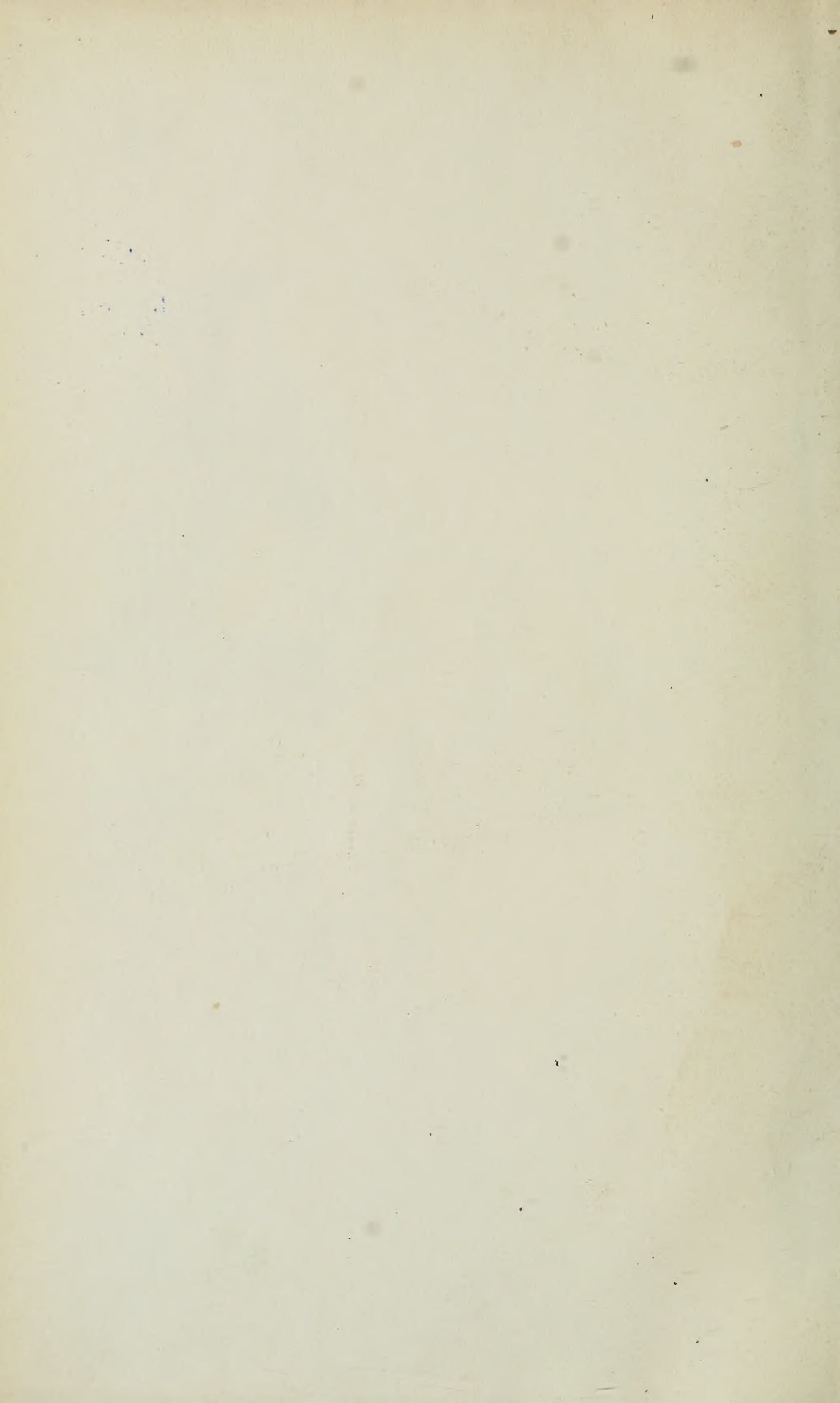
E. FRANTZ,

CHRISTLICHE MALEREI.

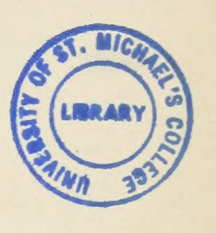










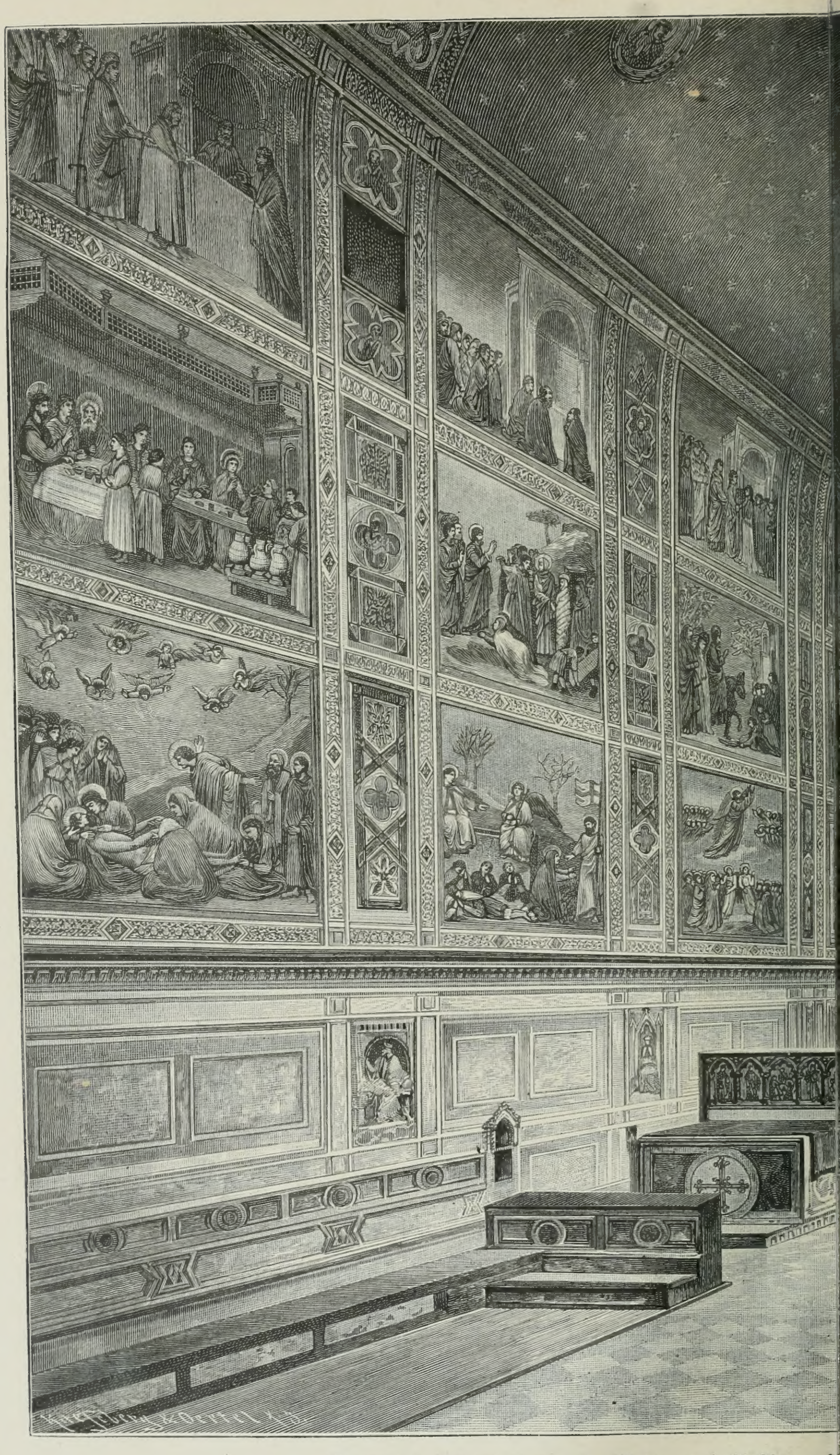
Dr. Erich Frantz,

Geschichte der christlichen Malerei.

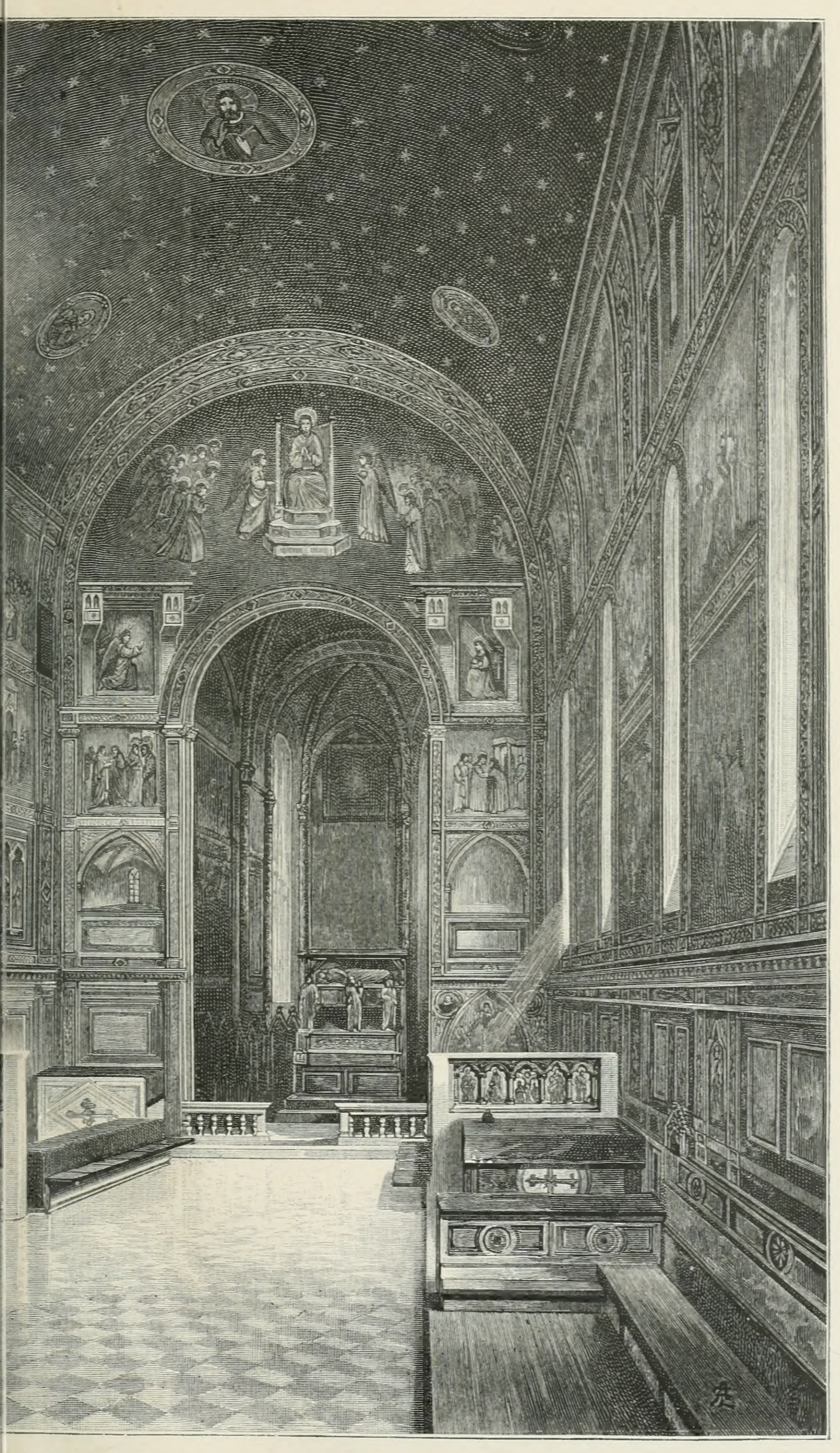
Zweiter Theil.



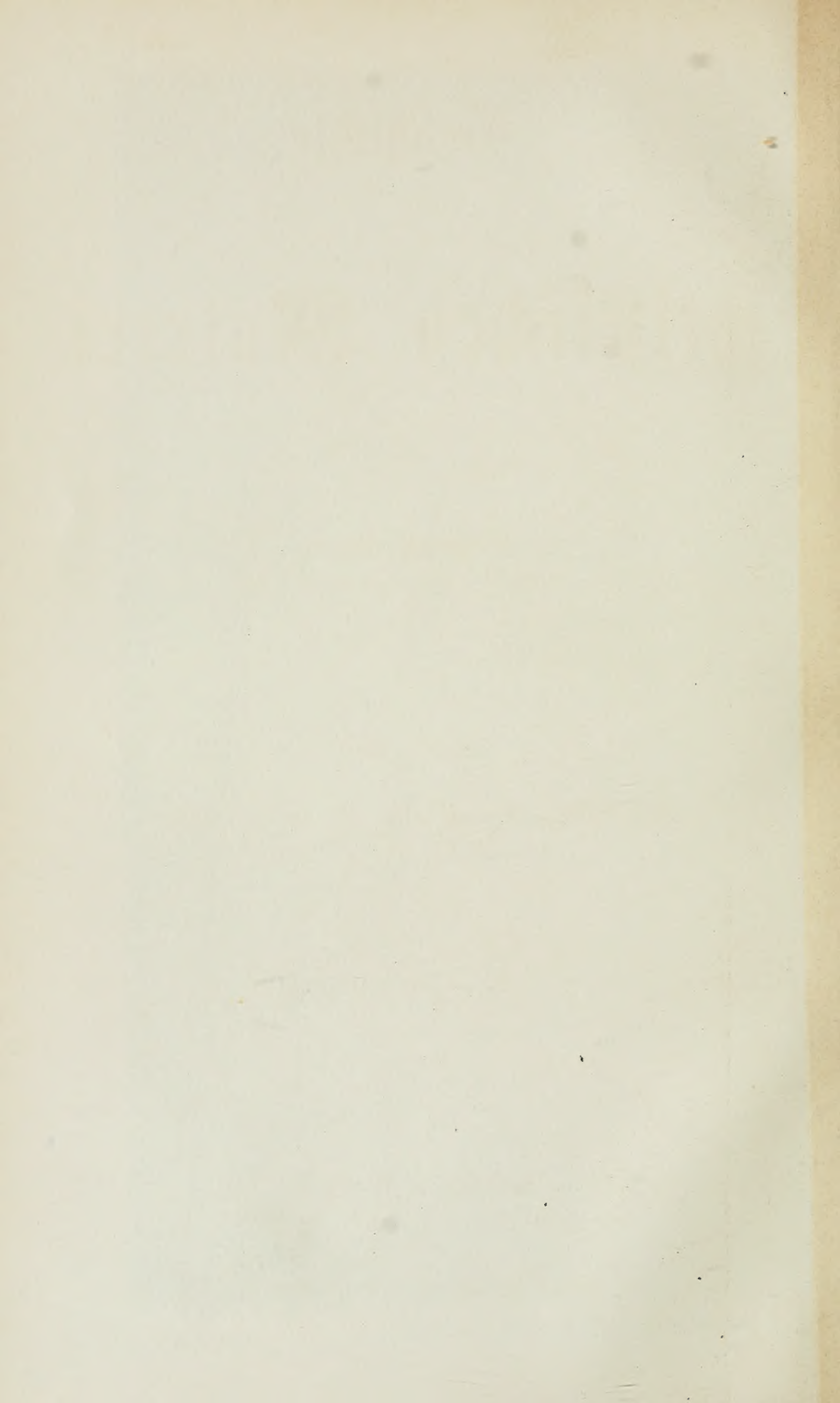




Inneres des Oratoriums S. Madonna dell' Arena i



...adua. Mit Fresken von Giotto. (Zu S. 26—36.)



Geschichte

der

christlichen Malerei.

Von

Dr. Erich Frantz,
Professor an der Universität Breslau.

Zweiter Theil.

Von Giotto bis zur Höhe des neueren Stils.

Freiburg im Breisgau.
Herder'sche Verlagshandlung.
1894.
Zweigniederlassungen in Straßburg, München und St. Louis, Mo.
Wien I, Wollzeile 33: B. Herder, Verlag.

Geschichte

der

christlichen Malerei.

Von

Dr. Erich Frantz,
Professor an der Universität Breslau.

Zweiter Theil.

Von Giotto bis zur Höhe des neueren Stils.

Erste Hälfte.

Freiburg im Breisgau.
Herder'sche Verlagshandlung.
1894.
Zweigniederlassungen in Straßburg, München und St. Louis, Mo.
Wien I, Wollzeile 33: B. Herder, Verlag.



Buchdruckerei der Herder'schen Verlagshandlung in Freiburg.

Inhalt der ersten Hälfte des zweiten Theiles.

Erstes Buch.

Die neue christliche Malerei in Italien.

Zweites Buch.

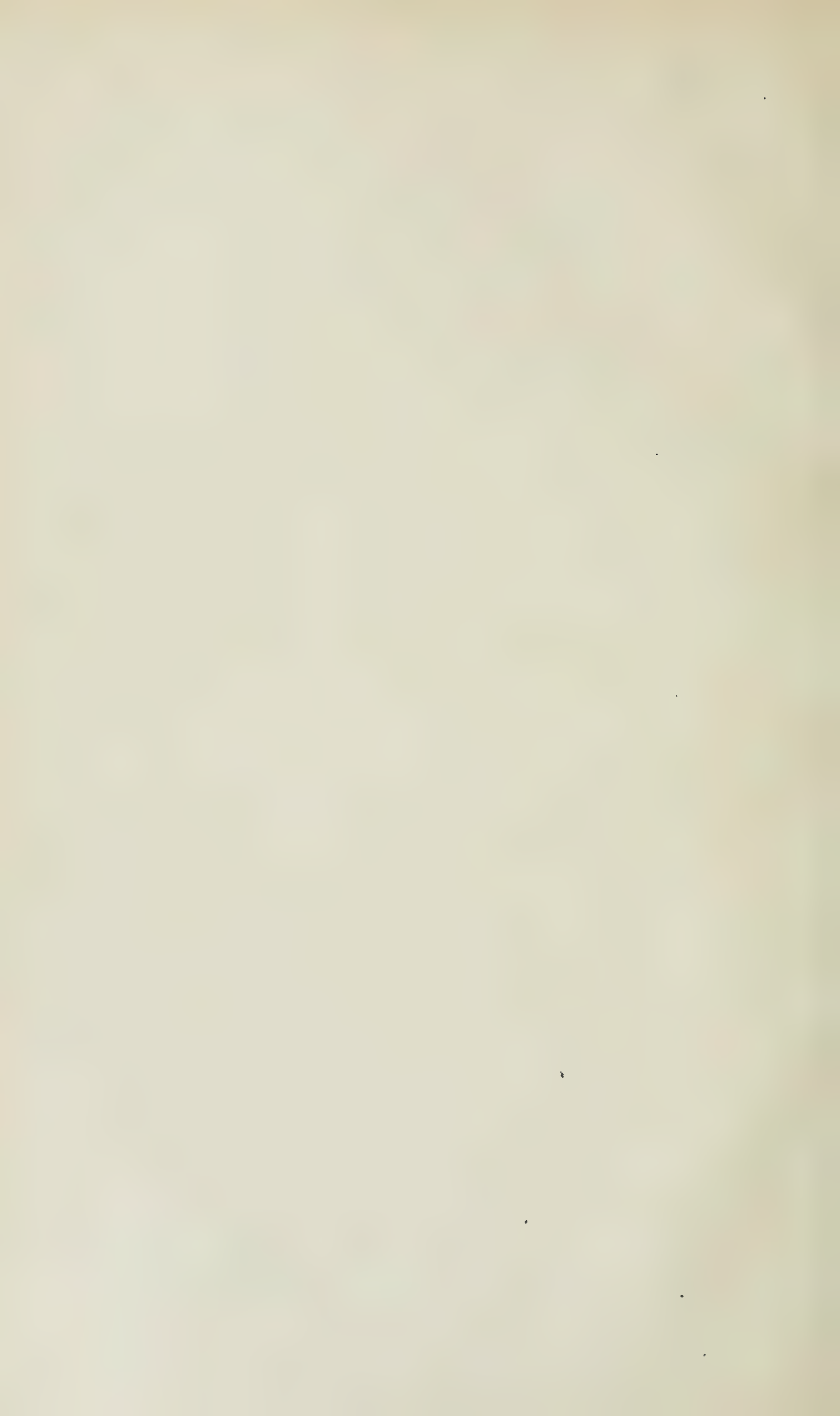
Erste Epoche der Gotik (1250—1420).

Drittes Buch.

Die Frührenaissance in Italien.



Verzeichniß der Abbildungen des zweiten Theils.



Erstes bis drittes Buch.



Erstes Buch.
Die neue christliche Malerei in Italien.

Erster Abschnitt.
Giotto, seine Schule und Nachfolger.

Schon E. Förster betonte, im Gegensatz zur Auffassung Kuglers und J. Burckhardts, daß Giotto nicht als Begründer des germanischen oder gotischen Stils in der italienischen Malerei zu betrachten sei, ‚da die gleichzeitige oder vorausgegangene deutsche Kunst wohl für die Architektur, nicht aber für ihre Schwesterkünste einen Anhalt biete, daß beide letzteren vielmehr recht eigentlich der Ausdruck des neuen selbständigen Nationalgefühls seien, und der Stil von Giotto bis Fiesole, von Giovanni Pisano bis Nino, im Gegensatz zum altrömischen und byzantinischen für durch und durch italienisch zu halten sei‘ [1].

In der That beginnt die neue christliche Kunst in Italien mit dem dreizehnten Jahrhundert, auf toscanischem Boden entwickelt sie ihre ersten Lebenskeime und bis zum Tode Raffaels gestaltet sie dieselben in einheitlicher Entwicklung zur lebensvollsten Blüte folgerichtig aus [2]. Während Cimabue und Duccio noch ganz im Byzantinismus wurzeln und demselben innerhalb seiner Stilgrenzen lebens- und bedeutungsvolle Elemente zuzuführen bemüht sind, erhebt in Giotto der Geist einer neuen, freieren Weltansicht, reineren künstlerischen Empfindens seine Schwingen, um jenen erhabenen Flug zu den Idealen hin zu beginnen, welcher die Höhen christlicher Weltanschauung erreicht und seine ruhmvolle Bahn mit den edelsten Monumenten bezeichnet hat. Aus diesem einheitlichen Bau der Kunstentwicklung, in dem christliche Tradition bis auf Raffael hin mächtig ist, ‚eine gotische Kunst absondern wollen von der mit 1400 beginnenden Renaissance, heißt den Organismus des Ganzen

[1] Geschichte der italienischen Kunst II, 213, Anm.

[2] Vgl. H. Thode, Franz v. Assisi und die Anfänge der Kunst der Renaissance in Italien, S. 72 ff.

verkennen'[1]. Kommt ja doch selbst in der gotischen toscanischen Architektur des dreizehnten und vierzehnten Jahrhunderts weniger das constructive Element nordischer Bauten, als der Raum- und Formensinn einer neueren Zeit zur Geltung. Weitgespannte Hallen und breitere Mauerflächen deuten in Italien das vornehmliche Bedürfniß an, der historischen Malerei ein Feld zu bieten, wo sie ihre Gemäldecyklen entfalten kann, während das gotische Ornament mehr den Rahmen dieser Bildflächen ausmacht.

Florenz ist der eigentliche Mittelpunkt der Kunstthätigkeit jener Zeit neu erwachenden Lebens. Außer seinem Dome erbaut es Kirchen wie S. Maria Novella, S. Maria Maggiore, S. Remigio, S. Croce, den Palazzo Vecchio oder della Signoria, jenen riesen-, fast märchenhaften Bau — den die besonderen Verhältnisse der Republik, öfterer Wechsel der Machthaber und ihm entspringende Kämpfe der Parteien so thurmhoch und festungsartig gestalteten —, dann den ähnlichen Palazzo del Podestà, auch Bargello genannt, die Loggia dei Lanzi, für Versammlungen der Bürger ursprünglich bestimmt, ferner die großartigen Mauern und Thore, die Arnobrücken, den stolzen Bau von Or san Michele, den Bigallo u. a. Mit Freiheit und Schönheitssinn behandeln die italienischen Baumeister ihre gotischen Kirchen und Paläste, daher der eigenartige malerische Charakter fast aller jener Bauten, in denen das der Renaissance angehörige Princip freier Harmonie der Raumverhältnisse zur Geltung kommt. In der That ist der Schritt von solchen gotischen Werken Toscana's zur Architektur der Renaissance kein bedeutender, da die Erinnerungen der Antike vorwalten und die Gotik nur eine ‚eigenthümliche Stimmung'[2] zu verleihen im Stande ist.

Die religiöse Begeisterung, welche das Auftreten des hl. Franz von Assisi begleitet, die eigenthümliche nationale und echt christliche, durch das Leben dieses apostolischen Mannes in Italien erweckte Poesie mußte naturgemäß der historischen Malerei, deren Objecte innerhalb der Fesseln byzantinischen Stils sich in lebloser Wiederholung erschöpft hatten, neue Lebenskraft zuführen. Das dem toscanischen Volke innewohnende Naturgefühl, die Frische und Plastik seines künstlerischen Denkens erwachten unter dem Einfluß jener Bewegung zu selbständigem Dasein. Was die Antike derselben verliehen hat, ist, wie Thode[3] mit Recht betont, nur das Formelle, das belehrende Element gewesen, dessen Einfluß zumal die Architektur empfinden mußte. Der Lebensquell der neuen echt nationalen Malerei war das in Franz von Assisi neu erstehende Ideal christlichen Lebens, war der befruchtende poetische Duft seiner Legende, welche die Kunst zu neuen Aufgaben hinlenkte, wie sie jener Zeit nahestanden und eine reichhaltige Kunstsprache, neue Hilfsmittel der Darstellung erforderten. Der Erfinder einer neuen volksthümlichen Richtung historischer Malerei ist Giotto, dessen Ruhm schnell Italien durchdringt, der,

[1] Thode a. a. O. [2] Förster a. a. O. S. 77. [3] a. a. O. S. 72.

wie kein anderer, zugleich als Baumeister, Bildhauer und Maler thätig ist, dessen bahnbrechende Richtung für die neue christliche Kunst Cennino Cennini, der Biograph jener Schule und ihrer technischen Fertigkeiten, in den Worten ausspricht: ‚Giotto habe die Kunst zu malen aus dem Griechischen wieder ins Lateinische und auf neue Bahnen geführt, auch sonst dieselbe vervollkommnet mehr denn ein anderer vor ihm‘ [1], während der Chronist G. Villani ihn den erhabensten Künstler seiner Zeit nennt, der am meisten jeder Figur und Handlung in ihrer natürlichen Erscheinung gerecht zu werden vermochte [2]. Aehnlich lautet das Urtheil L. Ghiberti's in seinem von Vasari benutzten Commentar, und Boccaccio versichert in der fünften Novelle, daß Giotto mit der Feder oder dem Pinsel alle Gegenstände täuschend ähnlich nachzubilden vermochte. In der That war die Anerkennung, welche Italien dem großen Florentiner zollte, eine allgemeine und nachhaltige. Ein Jahrhundert lang beherrschte sein Geist die Richtung der Kunst, und selbst in der Nachblüte derselben, wie sie in Padua uns entgegentritt, offenbaren sich unzerstörbare Hoheit der Auffassung und monumentale Größe des Stils, der Sinn für Klarheit des Ausdrucks, gepaart mit Einfachheit künstlerischer Mittel. Und dieser Ruf Giotto's, einst Italien füllend, erstirbt nicht in den Jahrhunderten künstlerischen Verfalls und Ungeschmacks, da man zu seiner Würdigung auf halbzerstörte Fresken, wenige Tafelbilder und zweifelhafte Notizen eines Boccaccio und Sacchetti angewiesen blieb, archivalische Forschungen mangelten und das Verständniß für den Geist mittelalterlicher Kunst, ihrer Ikonographie, ihres religiösen Gehaltes, der Legendenpoesie unter der Wucht des Classicismus darniederlag. Nur bei solchen Verhältnissen ist es erklärlich, wenn ein umsichtiger Forscher wie B. von Rumohr [3] sein Urtheil über den großen bahnbrechenden Meister der neuen christlichen Kunst so mangelhaft und ungerecht formulirt hat, daß er ihn wegen seines Bruches mit der Tradition des Byzantinismus tadelt, ihm Neuerungen vorwirft und ihn schließlich auf einige Anekdoten der Novellisten [4] hin selbst der Frivolität und Skepsis anklagt, im übrigen seine Richtung in der Kunst als eine durchaus nüchterne und praktische kennzeichnet. Bekanntlich spiegeln die Novellen, welche Rumohr zu solchem Urtheil veranlaßten, den Geist ihrer Zeit nur im allgemeinen wider und mit dichterischer Freiheit; auf Grund derselben den Meister religiöser Frivolität zeihen, ‚welche mit der rückhaltlosen, enthusiastischen Hingebung im Widerspruch stehe, ohne welche es dem dichterischen

[1] Tratt., ed. di Fir. 1859. Dante's Worte, in denen er Cimabue's und Giotto's gedenkt, Purg. XI, 94. Petrarca (Epp. l. V) nennt ‚Jottum florentinum civem, cujus inter modernos fama ingens est‘.

[2] Chron. l. XI, c. XII: ‚Giotto nostro cittadino, il più sovrano maestro stato in dipintura che si trovasse al suo tempo, e quegli che più trasse ogni figura e atti al naturale.‘ Ricobaldo Ferr. ap. Mur. SS. IX, 255: ‚Zotus pictor eximius Florentinus agnoscitur.‘

[3] Ital. Forsch. II, 39 ff. [4] Sacchetti, nov. LXXV, vol. II, ed. di Fir.

Künstler unmöglich sei, das Hohe und Würdige anzuschauen'[1], ist nur möglich gewesen bei Unkenntniß jener historischen Gemäldecyklen, deren innere Wahrheit, Schönheit und Größe für alle Jahrhunderte Zeugniß ablegen von wirklicher Inspiration. ‚Gibt man zu, daß die poetische Gestaltungskraft nur dann fähig ist, die höchsten Gegenstände zu berühren, wenn sie von innerer Ueberzeugung getragen wird, dann sind Giotto's religiöse Darstellungen ebensoviel Zeugnisse für sein gläubiges christliches Gemüth.'[2]

Das schnelle Anwachsen und Gedeihen der Bettelorden hatte in den Städten Italiens eine wetteifernde bauliche Thätigkeit zur Folge. Denn auch im Orden des hl. Dominicus verschwisterten sich Volkspredigt und Pflege der Kunst zur Verherrlichung religiöser Ideale[3]. An Stelle der ursprünglich einfachen Gotteshäuser, wie sie der Idee eines entsagenden, büßenden Lebens erwuchsen, traten nun größere, dem Andrang zum Kloster und den Ansprüchen städtischer Gemeinden conforme Bauten, die ihr Vorbild in solchen anderer Orden, zumal der Cistercienser, suchten, und es bildet sich in Toscana jener einfache aber großartige Stil, wie er dem Bedürfniß volksthümlicher Predigt an eine immer wachsende Zuhörerschaft in weitgespannten Hallen mit freistehenden Kanzeln entsprach. Unterstützung des belehrenden Wortes durch den Vortrag historischer Gemäldecyklen aus dem Leben des Erlösers, seiner Mutter und der großen Ordensstifter lag im Geiste des Mittelalters. Von Toscana aus breitet diese nationale Kunstrichtung in immer weiteren Kreisen ihre Wurzeln aus, Lebenskraft schöpfend aus starkem Naturgefühl, religiöser Inspiration und thatkräftigem Bürgersinn der italienischen Städte und Republiken. Florenz bietet den größten Reichthum an Entwicklungsformen, das höchstgesteigerte politische Bewußtsein jener Zeit, ‚in diesem Sinne wohl den Namen des ersten modernen Staates der Welt verdienend. Hier treibt ein ganzes Volk das, was in den Fürstenstaaten die Sache einer Familie ist'[4]. Aber obgleich der wunderbare florentinische Geist den politischen und socialen Zustand fortwährend umgestaltet, ihn kritisirt und richtet, entwickelt er zugleich eine staunenswerthe künstlerische Productivität. Es ist der religiöse Sinn dieses Volkes, der es hindurchlenkt zwischen den Klippen seiner politischen Existenz und inmitten der Parteikämpfe es bewahrt vor sittlichem Verfall. Welche Schöpfungen der Charitas, welche großartigen Bauten, welche schwungvollen Gemäldecyklen entstehen unter dem Wechsel der Parteien, den Verbannungen unterliegender Familien, dem Tumult öffentlicher Versammlungen! Welch klar bewußten Zielen schreitet dieses streng

---

[1] a. a. O. II, 55.

[2] Crowe und Cavalcaselle, Ital. Malerei, I, 260.

[3] Cfr. P. V. Marchese, Memorie etc., ed. IV. Bologna 1878. Tom. I. p. 32: ‚L' arte e la predicazione nacquero gemelle nel sodalizio Domenicano.'

[4] Burckhardt, Cultur der Renaissance, 1877, I, 73.

raisonnirende, hochbegabte Volk entgegen, als es seinen Dom baut und den Altmeister Giotto beruft, seine politische Größe zu verherrlichen, den ersten, der in den drei Schwesterkünsten unsterblichen Ruhm erwirbt!

Giotto in Assisi.

Vasari verlegt die Geburt Giotto's in das Jahr 1276; doch bemerkt Antonio Pucci[1] im ‚Centiloquium', daß er 1336 im Alter von 70 Jahren gestorben sei. Seine Thätigkeit in Rom an dem Mosaik der ‚Navicella' fällt in das Jahr 1298; zwei Jahre danach vollendete er die ihm vom Papst Bonifaz VIII. übertragenen Arbeiten in der Laterankirche zur Verherrlichung des großen Jubiläums von 1300, welche, nach dem vorhandenen Ueberrest zu urtheilen, eher einem gereiften Manne von 32 Jahren, als einem Jüngling von 22 zugehören; demnach wäre die Geburt Giotto's etwa in das Jahr 1266 zu verlegen[2]. Sein Geburtsort ist das Dorf Colle, im Gebiete von Vespignano bei Florenz, wie aus mehreren Documenten hervorgeht; der Name seines Vaters war Bondone[3]. Ueber die Art, wie Giotto Cimabue's Schüler geworden, haben wir zwei Legenden, den Charakter jener Anekdoten an sich tragend, an denen die Künstlergeschichte stets reich gewesen ist. Vasari hat seinen Bericht dem Commentar des Ghiberti entnommen, welcher erzählt, Cimabue habe auf der Reise nach Bologna den Hirtenknaben Giotto angetroffen, ein Lamm mit Kohle auf einen Stein zeichnend, und ihn, betroffen über das sich offenbarende Talent, mit Bewilligung des Vaters in seine Werkstatt genommen. Ein anonymer Commentator Dante's, vom Ende des vierzehnten Jahrhunderts, erwähnt, der Knabe sei einem Tuchhändler in die Lehre gegeben worden, habe sich aber mehr von der Werkstatt Cimabue's anziehen lassen, als von der seines Lehrherrn, und so hätte der Vater auf die Klage des letzteren hin den Sohn der Malerei gewidmet[4], in der er bald hoch berühmt geworden. Leider sind die ersten Malereien Giotto's, in der Badia[5] zu Florenz, untergegangen, und so ist es nicht möglich, seiner künstlerischen Entwicklung unter dem Einfluß Cimabue's bis zu den Anfängen hin nachzugehen: daß er an die Kunstrichtung

---

[1] Delizie degli Eruditi Toscani, VI, 119.

[2] Vasari, ed. Milanesi, Firenze 1878, I, 370, n. 1.

[3] Bondone dal Colle nel Comune di Vespignano, di Mugello. Cfr. Gaye, Carteggio I, 481. Siehe den alberetto der Familie und die Auszüge aus dem Florentiner Archiv bei Baldinucci, Notizie dei professori del disegno etc., Firenze 1845, I, 127 ss. Manni leitet den Namen Giotto von Angiolotto, andere von Ambrogiotto ab; Milanesi hält die Ansicht Cinelli's für richtig, daß der Name überhaupt keine Abkürzung, sondern ein Eigenname sei. Cfr. Vasari l. c. p. 370, n. 4. Giotto's Vater wird ‚lavoratore di terra e naturale persona' genannt.

[4] Vasari l. c. p. 371, n. 1. Die letztere Erzählung klingt wahrscheinlicher als jene des Ghiberti.

[5] Vasari l. c. p. 373 hebt ‚una nostra Donna quand' è annunziata' hervor.

desselben anknüpfte und also im weiteren Sinne aus der Schule Cimabue's hervorgegangen ist, lehren seine Werke auch ohne die Erzählung Ghiberti's und des Anonymus. Ueber die Lehrjahre des Meisters ist nichts Quellenmäßiges bekannt, und auch über seinen ferneren Lebensweg haben wir nur dürftige Notizen. Ghiberti und Vasari zählen seine an verschiedenen Orten vorhandenen Werke auf, doch hat die Kritik hier viel zu sichten gehabt, auch in chronologischer Einreihung derselben. Es gibt nun eine Stätte, wo wir das allmähliche Wachsen künstlerischer Kraft und Eigenart des großen Meisters verfolgen können: die berühmte Kirche von S. Francesco zu Assisi, deren Wandmalereien uns den Uebergang von der Richtung Cimabue's bis zur völligen Reife des neueren historischen Stils, in den Allegorien der Unterkirche, vor Augen stellen. Dem vollkommensten Ausdruck desselben im Gewande idealer Schönheit, treffender Charakteristik, dem höchsten Individualisiren zugleich begegnen wir in dem herrlichen Denkmal des Meisters, den Fresken der Arena zu Padua.

Giotto fand in der byzantinischen Kunst, wie sie durch Cimabue repräsentirt wird, die Richtung auf das Heilige und Erhabene vor, aber sein Verdienst ist es, jene Richtung menschlich näher und wahrer gestaltet zu haben. ‚Ein Strom von Erfindung und Neuschöpfung ging von ihm aus'[1] und erfüllte die Schule, welche ein Jahrhundert lang vom Ideenreichthum des Meisters zehren konnte, bis der Geist des fünfzehnten Jahrhunderts die Charaktere zu selbständigem Hervortreten aus dem Rahmen mittelalterlicher Kunst nöthigte. Wohl markirt sich die Eigenart der Schüler Giotto's, aber diese Eigenart macht selbst niemals Anspruch, etwas anderes als die Schule repräsentiren zu wollen. So durchlebt jene ihren Bilder- und Gedankenkreis, ohne neue Wege in den Mitteln der Darstellung zu suchen, erfüllt von der Größe des Meisters und der Erhabenheit ihrer Ziele. Die Monumente jener Schule bilden ein Ganzes und müssen als solches betrachtet werden. Allerdings ist das Aeußere der Compositionen oft ein sehr schlichtes und einfaches, frei von den Reizmitteln jüngerer Kunst: genaue Perspective, Lichtwirkung, täuschende Nachahmung des Stofflichen mangeln, und es bedarf zuweilen besonderer Schärfe des Beobachtens, um seelische Größe, feine, geistige Reize in der Einfalt künstlerischen Vortrages zu erkennen: ist man aber zu diesem Kern inneren Lebens vorgedrungen, so überrascht und ergreift uns Wahrheit und Tiefe desselben um so mehr, je schlichter und einfacher die Mittel der Darstellung sind, ja einzelne Werke Giotto's in den Fresken zu Padua möchten den höchsten Ansprüchen an Klarheit der Composition, dramatische Gewalt und Abwägung der Affecte für alle Zeiten genügen können. Wie im classischen Relief und in der griechischen Tragödie, drängt sich auch hier in wenigen Personen das tragische Element zusammen. Der Sinn für

[1] Burckhardt, Der Cicerone, 5. Aufl., II, 2, S. 535.

Harmonie und Schönheit ist noch nicht völlig entwickelt, in den Köpfen herrscht das Typische vor, bei den einzelnen Malern etwas verschieden; in der flüssigen, idealen Gewandung, dem Mittelalter aus altchristlicher Zeit überliefert, spricht sich der Sinn für Wohllaut und Melodie noch am reinsten aus: diese oft in wirklichem Fluß der Linien prangenden Gewänder vollenden in eigenartiger Weise den Ausdruck des Feierlichen, Ueberirdischen, Heiligen, und nie haben die Schaaren seliger Geister, der Auferstandenen und Verklärten einen so ihrem Wesen entsprechenden künstlerischen Ausdruck gefunden wie in jener Schule.

In Orcagna's Fresken der Cappella Strozzi in Florenz überrascht uns zuerst wahre Anmuth, das Zarte, Holdselige der Gestalten, das Bemühen, seelische und körperliche Reize zu vereinigen: ein wahrer Frühlingsmorgen liegt sonnig und duftig über den Schaaren der Verklärten. Auch die Einzelfigur weiß die Schule monumental zu gestalten. Außer Giotto's Crucifixen, in denen ein höheres Moment die Passion verklärt, ganz entgegen byzantinischer Auffassung, sind seine Christusgestalt in den Fresken der Arena zu Padua, seine Maria, Joachim und Anna daselbst von statuarischer Würde. Wie ehrwürdig erscheinen die Apostel in classischer Gewandung auf dem heiligen Abendmahle des Refectoriums von S. Croce in Florenz!

Die Anordnung der Figuren bei übersinnlichen Vorstellungen, z. B. dem Weltgericht, ist noch ganz jene ernste, feierliche der byzantinischen Epoche in idealer Betrachtungsweise des Raumes, die erst im fünfzehnten Jahrhundert durch örtliche Abgrenzung und consistentere Unterlage der in der Luft schwebenden Personen ersetzt wird. In den großen symbolisch-allegorischen Bilderkreisen spricht sich ein Zusammenhang der Kunst mit der gelehrten literarischen und poetischen Bildung jener Zeit aus, welche in Dante ihre höchste Vertretung findet. Die Allegorie, welche abstracte Begriffe durch menschliche Figuren darstellt und im ganzen Mittelalter mit Vorliebe benutzt wird, sehen wir durch Giotto in der Unterkirche von Assisi mit besonderer Kühnheit zu neuer Form gestaltet, indem er jene Figuren in Thätigkeit versetzt: die Verlobung des hl. Franciscus mit der Armuth ist der wirkliche Vorgang einer Vermählung. Tiefer Ernst des Vortrags, Schärfe und Naivität der Charakteristik geben solchen Scenen einen wirklichen Reiz, während die gleichartigen Repräsentanten der Künste und Wissenschaften, in der Cappella degli Spagnuoli, viel weniger Interesse zu erwecken vermögen. Eine der wirksamsten Allegorien ist jene des Todes in der bekannten Darstellung des Campo Santo zu Pisa, zugleich eine der imposantesten Leistungen mittelalterlicher Kunst überhaupt, ausgezeichnet durch Schärfe der Charakteristik, Wahrheit des Lebens und gewaltige Tragik. Von edler Größe der Auffassung zeugt auch die Darstellung der Theophanien, die oft vorkommenden Erscheinungen Gottes in einer Glorie, von Engeln begleitet, wesentlicher Anordnung nach dem byzantinischen Stil angehörig und doch voll Bewegung und mit neuem Leben erfüllt.

Es ergab sich nun von selbst, daß ein Regenerator der Kunst wie Giotto, an Beobachtung des Lebens und seiner vielgestaltigen Erscheinungen anknüpfend, auch für die technische Seite der Darstellung neue Wege suchte. Cennino Cennini hat uns diese Technik pietätvoll in seinem Tractat geschildert. Nur im Fresco entfaltet jene Schule ihre Größe, schafft sie in wahrer Freiheit des Geistes. Cennino kündigt zwar seine Frescotechnik nicht als etwas Neues an, die ja in Byzanz ohne Unterbrechung gepflegt wurde und heute noch in den Klöstern des Athos erhalten ist, aber dieselbe erhielt neues Leben: ein frisches, heiteres Colorit trat in seine Rechte; bei der Tafelmalerei wichen die harzigen Bindemittel der Griechen dem schon früher bekannten Temperiren der Farben mit Ei und Feigenmilch. Studien nach der Natur, Abformen einzelner Körpertheile und des ganzen Menschen in Gips, Andeutungen der Linear- und Luftperspective[1] (denen wir übrigens schon bei Theophilus[2] begegnen), Vorschriften, die einzelnen Stoffe von Sammt, Leinwand oder Seide auf der Mauer oder Tafel nachzubilden[3], finden sich im Tractat des Cennino vor und zeigen den Umfang der technischen Kenntnisse jener Zeit. Die uns überkommenen Tafelbilder Giotto's und seiner Schule geben freilich nur eine mangelhafte Anschauung ihrer wahren Größe und Freiheit, sind aber für die Beurtheilung des Gesammtcharakters doch von Wichtigkeit.

Vasari erzählt, ‚daß Fra Giovanni di Muro della Marca, 1296 General der Franziskaner, die Berufung Giotto's nach Assisi veranlaßte[4], wo dieser in der Oberkirche 32 Bilder aus dem Leben des hl. Franciscus, 16 an jeder Seite, gemalt habe, welche ihm großen Ruhm einbrachten'[5]. Die neuere Kunstkritik hat mit Recht die Autorschaft jener Fresken ohne Bedenken Giotto zugewiesen, nachdem Rumohr[6] sie dem Spinello Aretino, Crowe und Cavalcaselle einem Meister von der Art des Gaddi verliehen[7]. Förster enthielt sich des Urtheils, ‚da er sie so erloschen fand, daß er sich außer Stande sah, eingehende Studien zu machen'[8], während Dobbert (in den Beiträgen zur Geschichte der italienischen Kunst[9]) darauf hinwies, daß gewisse stilistische Verschiedenheiten innerhalb des Cyklus sich durch allmähliches Wachsen und Reifen eines noch jungen Künstlers erklären ließen. Die Anwesenheit Gaddo Gaddi's in Assisi wird nirgends erwähnt, und in Bezug auf die Kunst, viel-

---

[1] Kap. 87, Ausg. von Ilg, Wien 1871. [2] Schedula div. Art. I, 16.

[3] Kap. 144.

[4] Cfr. Wadding, Annal. Ord. Min. V, 348. Thode a. a. O. S. 258. 259, Anm. 3 hält diese Berufung für unglaubwürdig, ‚da ein Aufenthalt Giotto's zu Assisi in die Jahre 1296 und 1304 fiele'.

[5] ‚Dove nella chiesa di sopra dipinse a fresco sotto il corridore che attraversa le finestre dai due lati della chiesa trentadue storie della vita e fatti di San Francesco, cioè sedici per facciata, tanto perfettamente, che ne acquistò grandissima fama.'

[6] Ital. Forsch. II, 66. [7] Ital. Ausg. I, 344 ff.; deutsche Ausg. I, 185.

[8] Gesch. der ital. Kunst II, 220, Anm.

[9] Dohme, Kunst und Künstler, Leipzig 1878. Separatdruck S. 47 ff.

leicht auch persönlich, standen beide dem Cimabue nahe. Schon bei den ersten Bildern aus der Franciscuslegende treten echt giotteske Züge hervor und machen sich Aehnlichkeiten mit den Werken in Padua, so zumal bei der Christusfigur, bemerklich, die gar nicht zu verkennen sind. Das überall sich bekundende Lebensgefühl, Kraft und Energie des Ausdrucks, Beobachtung des Wirklichen, vor allem jene Giotto eigene Ruhe und Geschlossenheit der Composition, das Vermögen, in jede der auftretenden Personen eine dem Zweck des Ganzen entsprechende Bedeutung zu legen, sind, wie der Vergleich mit den Werken der Schule lehrt, nur dem Meister eigen, wenn auch der seinen späteren Bildern angehörige Gesichtstypus noch nicht vorhanden, wie er als untergeordnetes Moment naturgemäß erst später, nachdem die Individualität sich entwickelt, hervortreten konnte. Was diesen ganzen Cyklus der Legendenbilder über die Malereien früherer Zeit emporhebt, ist eben der bis dahin noch unentfaltete Sinn für Charakteristik natürlicher Bewegung und Empfindung, der ja auch Vasari bei einzelnen Figuren überraschte[1]. Unter diesen Bildern sind hervorragend und bezeichnend für Giotto's Stil folgende:

1. Die ‚Scene, wo dem jungen Franciscus, seiner künftigen Größe halber, durch Ausbreiten des Mantels gehuldigt wird'. Hier ist die Action des huldigenden, einfältigen Mannes, wie die Legende ihn nennt, entschieden lebensvoll und natürlich. Die feine Architektur des Palazzo Pubblico im Hintergrunde zeigt giotteske Ideen, der Versuch, den Marktplatz von Assisi möglichst natürlich darzustellen, einen beobachtenden Künstler.

2. Die ‚Bekleidung des Armen'. Die Scene ist in die Umgebung der Stadt verlegt, und der Künstler bemüht sich, ebenso die bergige Natur des Ortes treu wiederzugeben, wie das geistige Motiv der Handlung in den zwei Personen klarzustellen.

3. Die ‚Vision des Palastes' läßt wiederum die Giotto eigenthümlichen Ideen in der vornehmen Architektur erkennen.

5. Die ‚Erklärung vor dem Vater und dem Bischof' zeigt völlig Giotto's meisterhafte Art, einen Vorgang treffend und verständlich durch möglichst wenige Personen in der Höhe der Action darzustellen. Die Gestalt des Franciscus mit zum Himmel erhobenen Händen erklärt den Moment sofort durch himmlische, den Jüngling derart erfüllende Begeisterung, daß er den Vorgang um sich, die Bedeckung seiner Blöße durch den Bischof, nicht mehr beachtet. Gegenüber der wirksame Gegensatz des die Kleider zusammenraffenden Bernardone. Hier ist Giotto schon der sichere Dramatiker der Kunst wie in seinen reifsten Arbeiten.

---

[1] So bei dem durstigen Bauer. ‚E fra le altre è bellissima una storia dove un assetato, nel quale si vede vivo il desiderio dell' acque, bee stando chinato in terra a una fonte con grandissimo e veramente maraviglioso affetto.' Eine genaue Schilderung dieser Malereien mit sehr brauchbaren Illustrationen in photogr. Druck bei Thode a. a. O. S. 119 ff.

9. Die ‚Erlaubniß der Predigt durch Innocenz III.‘ läßt in der streng geschlossenen Composition, in zwei Gruppen geschieden und wieder durch die Gestalt des knieenden Franz verbunden, meisterhafte Charakteristik, concentrirtes geistiges Leben und das Bemühen, durch Verschiedenheit der Typen alle Monotonie des Vorgangs zu meiden, deutlich erkennen.

13. Die ‚Feier der Christnacht in Greccio‘ bietet eine figurenreiche Composition, welche Naturstudien des Meisters voraussetzt: geschickte Verkürzungen der Gesichter, treffliche Geberdensprache, in Franciscus selbst eine höchst wahre und lebendige Haltung, dem Leben nachempfunden, dann ein Versuch, die Wirkung des Kerzenlichtes anzudeuten, treten hervor.

14. Die ‚wunderbare Tränkung des Durstigen‘ zeigt in dem auf dem Boden hingestreckten, gierig das Wasser schlürfenden Manne jenes dem Vasari so natürlich scheinende Motiv, daß er eine lebende Person zu sehen vermeinte. Giotto hat die Wirkung des Gebetes mit der Ursache zugleich versinnlicht. Auf dem felsigen erhöhten Terrain kniet, so daß er die Spitze der Composition ausmacht, Franciscus, rechts der Durstige; links zwei Brüder, den Esel führend: so baut sich die Gruppe pyramidal und verständlich auf.

15. Die ‚Predigt an die Vögel‘ zeigt uns die Thierwelt in richtigem Verhältniß zur Menschengestalt und der Natur möglichst treu nachgebildet, während die Maler bis dahin solcher Beobachtung des Lebens, zumal untergeordneter Erscheinungen desselben, fernstanden.

17. Die ‚Predigt vor Honorius III.‘ offenbart die Meisterschaft Giotto's in der Behandlung seiner Aufgabe, die Wirkung inspirirter Beredsamkeit zu schildern. Außer dem Papst, der in gespannter Haltung dem Redner sich zuneigt, finden wir noch sieben zuhörende Personen geistlichen Standes in wechselnden Stellungen ihre Theilnahme bekundend. ‚So einheitlich, so überzeugend‘, bemerkt Thode über dieses Bild, ‚ist selten wieder die Concentration der Gedanken auf Einen Gegenstand dargestellt worden — man glaubt die im Innersten packenden Worte des Bußpredigers zu hören.‘[1] Die dramatisirende Kraft des Malers tritt besonders hervor, wenn wir diese Composition mit einer ähnlichen des Taddeo Gaddi in Florenz vergleichen: wie leblos erscheinen hier der Redner sowohl als die Zuhörer!

20. Der ‚Tod des Heiligen‘ veranlaßt Giotto, in der Charakteristik der um den Hingeschiedenen trauernden Mönche seine Meisterschaft zu entfalten, während eine gleiche Composition in S. Croce einen weiteren Schritt zur Vollendung jenes Gegenstandes bezeichnet. Derselbe bleibt fortan im wesentlichen maßgebend für alle späteren Florentiner Künstler bis zu Ghirlandajo hin.

21. Wahrhaft bedeutend erscheint die ‚Vision des Augustinus und des Bischofs von Assisi‘, und zwar so auf einem Bilde vereinigt, daß erstere den Hauptgegenstand ausmacht. Zierliche Architektur überdeckt den Raum, wo

[1] a. a. O. S. 146.

der vom Lager sich aufrichtende Bruder seine Arme dem zum Himmel eilenden Franciscus nachstreckt. Einfacher, wahrer und ergreifender konnte der Vorgang nicht gestaltet werden; mit welcher Sicherheit und Schärfe der Beobachtung sind Gesten und selbst Falten der Gewänder umschrieben! Hier ist die Kunstsprache des Meisters reich und volltönend geworden und die Größe inneren Schauens mit Freiheit technischen Vermögens gepaart; dieses Bild allein könnte den Autor der Fresken von Padua offenbaren!

23. Ergreifend und reizvoll versteht Giotto auch jene Scene zu geben, wo die ‚Bahre mit dem Leichnam des Seligen vor S. Damiano niedergelassen wird und Clara mit ihren Nonnen herbeieilt, von ihrem geistigen Vater Abschied zu nehmen‘. Diese Composition ist noch dadurch wichtig, daß sie eine der vornehmsten architektonischen Ideen Giotto's verkörpert. Die Front von S. Damiano erscheint in ihrer dreitheiligen Anlage, von Strebepfeilern mit Fialen eingefaßt, in den Zwischenräumen mosaikartig verziert, wie ein Vorbild der großartigen Fassaden von Siena und Orvieto. Die Seiteneingänge haben rundbogigen Abschluß, die Mittelthür krönt ein Spitzbogen mit figürlicher Scene in der Lunette. Wir sehen hier eines jener eigenartigen Werke toscanischer Baukunst, welche, die Grundform der Basilika bewahrend, das gotische Element mehr in freier, decorativer Weise darstellen.

Es zeigen uns die Bilder der Franciscuslegende das allmähliche Heranwachsen einer großen, in sich abgeschlossenen Künstlernatur, deren Hinneigung zur Wahrheit des Lebens und dessen Bethätigung mit großer Anschauung vom Wesen der Dinge parallel geht[1].

Neben der Erzählung von dem Leben und den Wunderthaten des Heiligen sollten dann die Regeln seines Ordens dem Volke durch bildliche Anschauung verdeutlicht werden. Diesen Allegorien der Haupttugenden des Stifters und zugleich der Verherrlichung der Regel, im unteren Raum von S. Francesco, entsprechen bei dem anderen Bettelorden, den Dominikanern, allegorische Compositionen seiner Wirksamkeit, wie sie uns in S. Maria Novella zu Florenz entgegentreten: beide repräsentiren die größte mittelalterliche Apotheose der Ordensideale in künstlerischer Form. Wir sehen übrigens hier den Meister in freierem Besitz des Technischen, als in den Werken der Oberkirche, es ist also anzunehmen, daß eine Reihe von Jahren dazwischenliegt. Die Compositionen füllen vier sphärische Dreiecke der weitgespannten Kreuzgewölbe in der Unterkirche. Die Construction der letzteren ist durchaus verschieden von der der Oberkirche: während dort breite und hohe Fenster das Licht reichlich den Gemälden zuführen, herrscht im unteren Geschoß des mächtigen Baues ein mystisches Dunkel, andeutend den Weg der Vor-

[1] Für das Folgende vgl. noch: Woltmann und Wörmann, Gesch. d. Malerei I, 442 ff.; Lübke, Gesch. d. ital. Malerei I, 113 ff.; Förster, Beiträge zur neueren Kunstgeschichte, Leipzig 1835; Schnaase, Gesch. d. bild. Künste, 2. Aufl., V, 352 ff. Urkunden nud Briefe, außer bei Gaye: G. della Valle, Lettere Sanesi, Ven. 1782—1786.

bereitung und Buße, der zum Lichte führt; die beste Zeit zum Studium der Deckenbilder ist deshalb, wenn die scheidende Sonne den Raum erhellt und ihre Reflexe sie umspielen, dann erhalten sie ein wunderbares Leben, das uns mehr und mehr für die Poesie des Ortes gefangen nimmt.

Franz von Assisi liebte es, um seine Verehrung der Armuth in ein Bild zu kleiden, von seiner Vermählung mit derselben zu sprechen [1]; sonach ward Giotto die Aufgabe, das, was beim Dichter Symbol ist, durch eine wirkliche Ceremonie auszusprechen, also eine Metapher zu gebrauchen, welche als Uebertragung auf eine neue fingirte Wirklichkeit im Bilde kein deutliches Resultat erzielen kann, obschon der Künstler den Vorgang durch mehrfache Beziehungen und Winke seinem Gefühle entsprechend aufhellte [2].

Die Mitte des Feldes nimmt die magere Figur der ‚Armuth' ein, bekleidet mit zerfetztem Gewande und in Dornen stehend; über ihr blühen Rosen und Lilien. Das sorgenvolle Angesicht ist dem hl. Franciscus, an ihrer rechten Seite, zugewendet, der ihr den Ring ansteckt, während Christus, etwas zurückstehend zwischen beiden, den Arm der Braut seinem Bekenner zuführt. Die ‚Hoffnung' reicht ihr den Ring von links her, die ‚Liebe' zeigt ihr brennendes Herz. Zu beiden Seiten der Gruppe schaaren sich dicht gedrängt assistirende Engel. Die Spitze des Dreiecks nehmen zwei fliegende Gestalten ein; die eine trägt ein Gewand, die andere das Modell eines Gebäudes, in dessen Hof ein Baum wächst, während die Hände Gottes von obenher sich entgegenstrecken. Neben den Engelschaaren noch einige erläuternde Figuren: Kinder, welche die Armuth werfen und schlagen, ein Hund, der sie anbellt, deutend auf die Verachtung, welcher jene Tugend seit Christi Tode ausgesetzt blieb, während die Gegensätze des Jünglings, welcher sein Kleid den Armen gibt, und des Reichen, der sich abwendet, den Vorgang nach den unteren Ecken hin abschließen [3].

Das zweite Deckenbild versinnlicht die ‚Keuschheit'.

Inmitten der Composition erhebt sich aus einem festungsartigen Bau ein Thurm mit Zinnenwerk, überragt von einer weißen Fahne, in dessen Mittelfenster die durch Inschrift gekennzeichnete ‚Keuschheit' sichtbar wird, die Hände betend erhoben, während schwebende Engel ihr Krone und Palme reichen. Als Wächter am Fuße des Thurmes erscheinen ‚Reinheit' und ‚Tapferkeit', durch Inschriften bezeichnet; beide neigen sich über die Festungsmauern hinweg und

---

[1] Dante, Parad. XI, 58—66. Schnaase V, 37 folgert, daß Giotto die Verse Dante's illustrirte, was vor 1314 nicht geschehen konnte. Vgl. dagegen Dobbert a. a. O. S. 51 und Thode a. a. O. S. 482 ff.

[2] Vgl. Burckhardt, Cicerone, II, 2, S. 541.

[3] Giotto hat in dem bekannten Gedicht über die Armuth (Vasari I, 426) seine von dieser Composition scheinbar abweichende, Gefahren und Ausschreitungen der Armuth betonende Ansicht niedergelegt, die ja im späteren Verfall der Ordensregel ihre Begründung findet. Diese Verstandesoperation hinderte ihn nicht, dem ihm gewordenen Auftrage nach allen Seiten hin zu entsprechen.



Giotto, Allegorie der Keuschheit. Unterkirche von S. Francesco zu Assisi. (Zu S. 12.)



überreichen einem durch Engel getauften Jüngling Fahne und Schild. Zwei andere Engel halten den Mönchshabit für den Täufling bereit, während sieben kriegerische Figuren die Festung bewachen. In der linken Ecke sieht man den Heiligen drei Vertreter seines Ordens empfangen, einen Mönch, eine Nonne und einen Laien, begeistert zu ihm aufschauend; rechts wird der Kampf gegen Sünde und Weltlust in einigen Figuren dargestellt, die ihre Waffen, Geißel, Kreuz, Lanze, gegen Dämonen schwingen, unter denen Amor mit verbundenen Augen und Vogelkrallen durch den Köcher sich auszeichnet, sowie der Tod durch die Sichel.

Das dritte Bild ist der ‚Gehorsam‘.

In einer offenen Halle, deren Hinterwand das Bild des Gekreuzigten aufweist, thront der ‚Gehorsam‘ (s. obedientia), eine ältliche Figur, den linken Zeigefinger an die festgeschlossenen Lippen drückend, im Begriff, mit der Rechten einem vor ihr knieenden Mönche ein Joch aufzulegen, das dieser mit beiden Händen erfaßt. An ihrer linken Seite kniet die ‚Demuth‘ (s. humilitas), eine zarte jugendliche Erscheinung mit gesenktem Blick, eine Kerze haltend. Rechts vom Gehorsam sitzt die ‚Klugheit‘ (s. prudentia) mit doppeltem Antlitz, einem jungen und einem alten, in der Rechten einen Zirkel, in der Linken einen Spiegel dem knieenden Mönche zukehrend; vor ihr steht ein globusartiges Instrument. Vor der ‚Demuth‘ sieht man einen knieenden Engel, der einen Centauren verjagt, das Bild der Leidenschaft und ungebändigten Eigenwillens, während auf der anderen Seite, vor der ‚Klugheit‘, ein Engel zwei knieende Gestalten zum ‚Gehorsam‘ hinweist. Assistirende Engel schließen in den unteren Ecken des Dreiecks die Composition ab, während oben S. Franciscus von den göttlichen Händen an dem unter seinen Armen befestigten Joche nach oben gezogen wird. Je ein Engel zur Seite entfaltet eine Schriftrolle.

Der ‚Triumph des Heiligen‘ bildet die vierte Composition.

Auf einem reichen Throne, umgeben von Strahlen, sitzt derselbe im Diakonengewande mit Kreuzesstab und Buch. Ueber ihm sieht man ein rothes Banner mit Kreuz und sieben Sternen, dessen Spitze die Figur eines Seraphs ziert. Rings um den Sitz schweben zahlreiche Engel in freudiger Bewegung. Franciscus ist hier in der That ‚Fahnenträger Christi‘, verklärt in die Schaar der Seligen aufgenommen[1].

Ornamentstreifen rahmen diese Bilder ein, welche in Zwischenräumen innerhalb von über Eck gestellten Quadraten symbolische Figuren, einzelne Köpfe und apokalyptische Gestalten umschließen.

Es zeugt von der großen Begabung des Meisters in den besprochenen Werken zumal die Art, wie er das an sich lehrhafte und abstracte, von den

---

[1] Vgl. die Citate aus den Legenden und Franziskanerdichtern bei Thode a. a. O. S. 480 ff. Vasari l. c. p. 378 s.

Vorstehern des Ordens dargebotene Thema durch lebensvolle Gruppen, plastische Gestalten, leicht verständliche Episoden nicht allein den Brüdern, sondern auch dem christlichen Volke zugänglich machte, indem er auch bei solchen Beschauern Theilnahme zu erwecken verstand, denen das gelehrte und rein allegorische Element durch ergreifende, menschlich wahre Züge genießbar werden mußte. Zumal die Apotheose der Armuth, in welcher die meiste Handlung bei aller Einfachheit der Composition waltet, spricht zum Gefühl des Beschauers durch den Appell innerer Wahrheit. Diese Scene findet sich deshalb öfter in der Kunst des Mittelalters dargestellt, als die beiden anderen mehr abstracten Allegorien des Gehorsams und der Keuschheit. Vergleichen wir nun das Technische dieser Fresken mit dem der Malerei in der Oberkirche, so haben sich die Proportionen des Figürlichen augenscheinlich verbessert, der Organismus des Körpers ist fester, einheitlicher und geschmeidiger, die Extremitäten sind besser gezeichnet, der Ausdruck hat an Ruhe und Ebenmaß gewonnen. Die Gewandung ist von schlichter Breite, großer Einfachheit der Motive, zumal bei den Engeln von classischem Fluß der Linien. Die kühlen, zuweilen rohen und kalkigen Tinten der älteren Malereien haben einem milden, mehr harmonischen und natürlichen Colorit Platz gemacht, Licht und Schatten sind breit und massig vorgetragen, die schwere, veralteter Technik angehörige Untermalung ist einer helleren gewichen, deren warme Lasuren sich mit wärmeren Lichtern in zarten Uebergängen vereinigen. Hier tritt zuerst das dem Altmeister und nach ihm der Schule bis zu Andrea del Sarto hin eigene Colorit in seine Rechte. Gewisse überkommene Details bestehen übrigens fort: so die dem Cimabue eigenen halbgeschlossenen Augen mit länglicher Iris, der kleine Mund, die hohen Backenknochen, die niedrige Stirn, das stark hervortretende Kinn. Besondere Anmuth zeigt sich in den Engelsfiguren. Aber alle Besonderheiten fügen sich dem großen Charakter der Malerei, stehen unter der Herrschaft einer allgemeinen Idee, welche erst von den späteren Nachfolgern zu Gunsten einzelner Elemente verlassen wird, bis sie in Raffael zu neuer Einheit erstehen kann.

Vasari berichtet in unbestimmten Worten von anderen Malereien Giotto's in der Unterkirche[1], die wir unschwer in den Bildern aus der Jugend des Erlösers und einer Kreuzigung, nebst einigen Scenen aus der Legende S. Francisci im nördlichen Kreuzarm erkennen. Daß wir es hier mit echten Werken zu thun haben, was Rumohr[2] seinerzeit stark bezweifelte, erhellt einmal aus der Verwandtschaft derselben mit den Fresken zu Padua, dann aus Ghiberti's Zeugniß von den Malereien im Unterraum der Kirche S. Francesco, falls derselbe nicht den unteren Theil der Wände im oberen Geschoß

---

[1] l. c. p. 379: ‚Similmente, oltre i detti quattro angoli, sono nelle facciate dalle bande pitture bellissime e da essere tenute veramente in pregio.'

[2] Ital. Forsch. II, 87.

meinte[1]; jedenfalls bleiben diese Fresken Giotto's den Bildern in Padua stilistisch sehr nahe.

Die ‚Geburt Christi' präsentirt sich noch in älterer Compositionsweise: die Scene stellt einmal das Kind in den Armen der Mutter, dann von zwei Frauen gebadet vor: ein Motiv byzantinischer Ikonographie, welche der Jungfrau zwei Helferinnen beigesellt und die Scene materiell auffaßt. Die ‚Anbetung der Magier' zeigt lebendige Gruppirung und reines Gefühlsleben in der Madonna. Bei der ‚Heimsuchung' finden wir Anklänge an die tiefe Innigkeit des Fiesole[2]; nicht minder versetzt uns die ‚Darstellung' in Gefühlsweise desselben: der greise Simeon ist eine bedeutende Figur, welche die Composition beherrscht, auch die Architektur ist gewählt. Einer Vision gleich zieht auf dem Bilde der ‚Flucht nach Aegypten' die heilige Familie in mystischer Ruhe und Heiligkeit an uns vorüber, geleitet von Engeln. Auch hier denken wir einmal an innerlich geschaute, im Gebet erfaßte Compositionen des Fra Giovanni in ihrem unsäglichen Zauber, dann an die Malereien in Padua, welche von allen Compositionen Giotto's am öftesten solche Züge mystischer Innigkeit erkennen lassen: die Begegnung Joachims und Anna's, Mariens Vermählung, Anbetung der Könige, das heilige Abendmahl u. a. dieses unvergleichlichen Cyklus in der Scrovegni-Kapelle. Der ‚Kindermord' läßt wieder Giotto's dramatische Kraft hervortreten, welche die Grenzen künstlerischen Geschmacks zu bewahren versteht. Die ‚Kreuzigung' ähnelt in ihrem oberen Theil sehr der Composition in Padua, sie gibt einen edlen Christustypus, mager in den Formen, mit guten Proportionen, frei von der Uebertreibung byzantinischer Kunst. Die das Kreuz umschwebenden Engel drücken auf mannigfache Weise ihr Mitleid aus, aber solche Gestalten finden wir schon in früherer Zeit mit Gefühl und Sorgsamkeit behandelt. Der älteren Kunst gehört auch die Ohnmacht Mariens an, welche schon im Malerbuche des Athos betont wird und dem christlichen ‚Stabat mater' nicht entsprechen will: haben doch die Alten ihr duldendes Frauenideal, die Niobe, aufrecht dargestellt, ungebeugt von der Wucht des Mutterschmerzes. Zu Füßen des Crucifixus kniet Magdalena, links steht Johannes, den Blick emporgerichtet, rechts erscheint Franciscus mit einigen Ordensbrüdern, weiterhin eine andere Gruppe von Zuschauern. Auch hier finden wir, wie bei Johannes auf der Gruppe der Pietà in der Scrovegni-Kapelle, die Geberde zurückgeworfener Arme. Der Ausdruck tiefsten Mitleidens ist wahr und echt empfunden.

Dann begegnen wir noch der Einzelgestalt des Franz von Assisi, welche mit der Linken auf ein Skelett hinweist, während die Rechte mit dem Wund-

---

[1] Vgl. Dobbert a. a. O. S. 56. Woltmann, Malerei, I, 423 nimmt als sicher an, daß Ghiberti's Notiz: ‚dipinse nella chiesa di Assisi, nell' ordine de' Frati Minori, quasi tutta la parte di sotto', sich auf die untere Reihe der Oberkirche bezieht.

[2] Vgl. Crowe und Cavalcaselle I, 205.

mal dem Beschauer sich zukehrt. Die Zeichnung des Skeletts verräth eine damals ungewöhnliche Kenntniß der Anatomie.

Angesichts des Bruchstückes einer größeren Composition ‚Errettung oder Wiederbelebung eines Kindes durch das Gebet des Heiligen', welche durch Anbringung eines Chores halb zerstört wurde, ergreift uns lebhaftes Bedauern, daß das Ganze nicht erhalten blieb. Franciscus kniet, den Blick zum Himmel gerichtet, inmitten einer edel bewegten, ganz in Weiß gekleideten Frauengruppe, mit dem Kinde beschäftigt; ein zweiter Kreis von Zuschauern, nicht minder schön empfunden, schließt sich an, auch einige theilnehmende Mönche treten auf. Die Anordnung zahlreicher Figuren verleiht dem Ereigniß ein höchst wirksames Relief; ebenso durchdacht wie die Anordnung ist aber auch Zeichnung der Extremitäten, Gewänder, Durchbildung des Colorits, indem hier schon Versuche, die Luftperspective zu betonen, sich bemerklich machen, Probleme, die später Masaccio in der Brancacci-Kapelle zu lösen versuchte [1].

Aus den übrigen Bildern im nördlichen Querschiff, der Franciscuslegende angehörig, ersehen wir, daß Giotto, als er diese späteren Werke anfertigte, von Schülern umgeben war, denn es machen sich Ungleichheiten in Auffassung und technischem Verfahren bemerklich; da, wo langgestreckte Figuren auftreten, die Geberdensprache Ebenmaß und Haltung der Composition beeinträchtigt, dürfte vielleicht an Taddeo Gaddi als Schüler und Gehilfe zu denken sein.

Giotto in Rom.

Vasari, Bonifaz VIII. mit seinem Nachfolger, Benedikt XI., verwechselnd, schreibt letzterem die Einladung an den großen florentiner Meister zu, nach Rom zu kommen, um einigen künstlerischen Aufträgen zu entsprechen. Dagegen erfahren wir aus einem Nekrolog im Archiv des Vaticans [2], daß der

---

[1] Crowe und Cavalcaselle I, 208.

[2] Cfr. Bonanni, Templi Vaticani historia, Romae 1700, p. 149; Cancellieri, De secretariis Basil. Vatic. II, 1356. Abgedruckt bei Baldinucci, Notizie I, 104, ed. di Firenze 1845. Es heißt darin: ‚Canonicus declaratus de Vaticana basilica, cujus canonicatum quamdiu vixit, retinuit, optime meritus, Naviculam S. Petri de anno 1298 eleganti musaico faciendum curavit per manus Jocti celeberrimi pictoris, pro quo opere florenos 2220 persolvit, ut ex libro antiquo benefactorum fol. 87 sub his verbis: Obiit (a. 1341) sanctae memoriae Jacobus Gayetani de Stephanescis, S. Georgii Diaconus cardinalis concanonicus noster, qui nostrae basilicae multa bona contulit, nam tribunam ejus depingi fecit, in quo opere 500 auri florenos expendit. Tabulam depictam de manu Jocti super ejus basilicae ss. altare donavit, quae 800 auri florenos constitit. In paradiso ejusdem basilicae de opere musaico historiam, qua Christus B. Petrum apostolum in fluctibus ambulantem dextera ne mergeretur erexit, per manus ejusdem singularissimi pictoris fieri fecit, pro quo opere 2200 florenos (?) persolvit et multa alia, quae enumerare esset longissimum etc.'

Cardinal Gaetano Jacopo Stefaneschi, Nepot Bonifaz' VIII., das Mosaik der ‚Navicella', jetzt in der Vorhalle der S. Peterskirche, von Giotto ausführen ließ. Stefaneschi war Canonicus jener Kirche und seit 18. December 1295 Cardinal von S. Giorgio in Velabro, hatte die Kapelle von S. Giorgio e Lorenzo an S. Peter erbauen lassen und scheint Giotto's Protector in Rom gewesen zu sein, dem er außer dem Mosaik noch verschiedene Aufträge zu theil werden ließ, so die Verzierung einiger Manuscripte durch Miniaturen und die Malerei eines Altarwerkes (welche mit 800 Goldgulden bezahlt wurde) für die Kapelle von S. Pietro, noch jetzt in der Sacristei daselbst befindlich. Giotto war 1298 schon in Rom und mag bis zum Schluß des Jahrhunderts daselbst verblieben sein. Durch Bonifaz VIII. erhielten die zwei apostolischen Paläste mit ihren dazugehörigen Basiliken zahlreiche Verschönerungen, indem er in beiden abwechselnd residirte; in der Basilika von S. Peter wünschte er auch begraben zu sein und wählte dazu die Kapelle Bonifaz' IV., die er musivisch hatte verzieren lassen.

Die ersten Werke Giotto's in Rom bildeten, nach Vasari, fünf Scenen aus dem Leben Christi, der Tribuna von S. Peter angehörig, und die Altartafel; erstere sind mit der alten Basilika zerstört worden, letztere ist, wie bemerkt, vorhanden und wurde schon von Cancellieri eingehend beschrieben: sie besteht aus drei Abtheilungen und ebensoviel Stücken der Predella und ist auf beiden Seiten bemalt [1]. Auf der einen Seite nimmt die Mitte der unter einem Baldachin sitzende Christus ein, angebetet vom Donator und umgeben von reihenweis aufsteigenden Engelschaaren. Die würdevolle, monumental einfache Gestalt des Erlösers trägt blauen, mit weißen Blumen verzierten Mantel, der Cardinal ebenfalls blaues Gewand und Purpur. Oberhalb, am Giebel des Thronsitzes, sieht man die Halbfigur Gottes mit der Weltkugel, daneben in den Zwickeln Propheten in Medaillons, während drei den Aufsatz stützende Pilaster mit den Gestalten von Heiligen und Evangelisten verziert sind. Die Seitentheile enthalten das Martyrium der Apostel Petrus und Paulus. Petrus, dessen nackter Körper anatomisch richtig entworfen ist, hängt verkehrt am Kreuz und wird durch zwei fliegende Engel gestärkt und getröstet, während eine Frauengruppe den Martyrer beklagt und Soldaten das Kreuz umgeben. Eine der Frauen hält in der Weise Magdalena's den Stamm des Kreuzes umfaßt. Im oberen Felde erblickt man die Seele, geflügelt und von Engeln getragen dem Himmel zueilend, während die Spitze das Opfer

[1] Cfr. Cancellieri l. c. III, 1464—1467; Crowe und Cavalcaselle I, 210 ff. Letztere halten diese Bilder für Stücke eines Ciboriums, danach müßten Theile verloren sein. Aber einmal ist das Vorhandene eine völlig abgeschlossene Composition, dann würde bei einem Ciborium eine Malerei an der Rückseite der Tafeln ja gar nicht gesehen werden. Das Werk stand frei auf dem Altar, wie jenes des Duccio in Florenz, und konnte von allen Seiten betrachtet werden. Cancellieri nennt die Tafel ‚Veteris Confessionis B. Petri Tripticum'. Sie befindet sich jetzt im Kapitelzimmer der Sacristei.

Isaaks und, entsprechend dem Mittelbilde, Medaillonfiguren zweier Propheten aufweist. An den Pilastern wiederum Heilige.

Das Martyrium Pauli zeigt die Gestalt des Apostels, dessen Haupt schon am Boden liegt, noch aufrecht, knieend und mit gefalteten Händen. Der Vorgang wird theilnehmend von zwei Frauen und einer männlichen Figur angeschaut, während Soldaten die Composition abschließen. Auch hier sieht man zwei herabschwebende klagende Engel. Oberhalb der Einzug der geflügelten Seele in den Himmel auf Wolken. Im übrigen gleichen sich die Seitentafeln.

Die Malerei der anderen Seite zeigt den feierlich thronenden Petrus zwischen Engeln, verehrt von dem knieenden Cardinal Stefaneschi, der ihm ein kleines Triptychon, die Abbildung des Altarwerkes selbst, darbietet [1]. S. Georg, in kriegerischem Gewande, präsentirt den Donator, indem er die Rechte auf dessen Schulter legt, die Linke gegen den Apostel erhebt. Auf der anderen Seite ein zweiter knieender Bischof mit Buch und Nimbus, der von einem reichgekleideten Heiligen in Pontificalgewand (vielleicht S. Jacobus [2]) vorgestellt wird. An der Spitze des Giebelfeldes ein Engel mit Buch, in Medaillon.

Die Rückseite des Martyriums S. Pauli zeigt denselben mit Schwert, daneben Jacobus, beide in Nischen stehend, jene des anderen Seitenbildes S. Andreas und Johannes den Evangelisten. Auf den Stücken der Predella sehen wir einmal die zwischen Engeln thronende Madonna mit Petrus und Andreas, eine monumental ernste Figur, im älteren Typus gehalten, dann fünf stehende Apostel und drei Büsten von Heiligen. Der Stil des ganzen Werkes schließt sich an den der Fresken von Assisi würdig an: überall paart sich mit Einfachheit und Würde des Gedankens eine so reife und sichere Technik, das Wesentliche im großen Rahmen betonend, daß wir den Meister der neueren historischen Kunst mit Sicherheit auch im Tafelbilde zu erkennen vermögen.

Der Carton der ‚Navicella' vermehrte den Ruhm des florentiner Malers, und auch Vasari [3] spricht mit hohem Lobe von dieser Composition. Baldinucci erzählt, wie man das Mosaik fünfmal von Ort zu Ort trug und welche Reparaturen es erlitten, so daß eben nur noch im allgemeinen giottesker Stil zu erkennen ist. Die Gestalt des Fischers, welcher noch Vasari anerkennende Worte spendet, ist von Marcello Provenzale da Cento, welcher die erste Ueberführung des Bildwerkes 1617 unter Paul V. leitete, erneuert worden, sowie

---

[1] Crowe und Cavalcaselle S. 212 irrthümlich: ‚Er hält ein sechseckiges Ciborium (?) in Händen, aus dessen Beschaffenheit sich vermuthen läßt, daß die oben beschriebenen Tafeln nicht ursprünglich Rücken an Rücken gestanden haben, wie jetzt.'

[2] Milanesi bei Vasari l. c. p. 384, n. 1.

[3] l. c. p. 386: ‚Di mano del quale fu ancora la nave di musaico ch' è sopra le tre porte del portico nel cortile di S. Piero, laquale è veramente miracolosa e meritamente lodata da tutti i belli ingegni.'

manches ausgebessert. Clemens X. ließ durch Orazio Manetti eine völlige Ueberarbeitung vornehmen [1], und unter Bernini's Leitung kam es an seinen jetzigen Platz, die innere Wand des Porticus gegenüber der Mittelthür von S. Peter. Nach dem oben citirten Manuscript erhielt Giotto für diese Arbeit eine ungewöhnlich hohe Summe, 2200 Gulden, die auf große Freigebigkeit der Besteller, wie auf hohe Achtung vor seinem künstlerischem Rufe schließen läßt. Die Composition zeigt das von den Aposteln besetzte Schiff mit gespanntem Segel, dessen plastische Behandlung Vasari's Lob findet. Die Winde, als nackte Halbfiguren dargestellt, blasen aus ihren Hörnern in die treibenden Wolken. Im Vordergrunde rechts sieht man Christus dem Petrus die Hand reichen [2], während links der bewußte Fischer, auf einem Felsen knieend, die Angel in den See wirft. Ein ornamentirter Rahmen mit kleineren Brustbildern von Propheten schließt die Composition in dreieckiger Form ein [3].

Bonifaz VIII., von diesen Arbeiten Giotto's befriedigt, soll ihn beauftragt haben, gewisse Innenräume von S. Peter mit Scenen aus dem Alten und Neuen Testament zu schmücken, und letzterer begann damit, einen Engel von sieben Ellen in Fresco zu malen. So berichtet Vasari. Eine Madonna soll Niccolò Acciajuoli aus Florenz noch von der Mauer haben abnehmen lassen, als man die Basilika zerstörte [4]. In den vaticanischen Grotten befindet sich zwar das Mosaik eines Engels, welches durch Erneuerung verdorben ist, aber Vasari spricht von einem solchen in Fresco. E. Müntz wirft die Frage auf, ob nicht Vasari die unter Papst Formosus im neunten Jahrhundert ausgeführten Fresken in der Basilika für Giotto's Werk angenommen habe, welche in der That Scenen des Alten und Neuen Testaments darstellten [5].

Im Jahre 1299 fanden in der Laterankirche durch einen Baumeister Namens Cassetta gewisse Reparaturen statt [6], und will man einigen Chronisten glauben, so hatte Bonifaz die Absicht, aus dem Mosaik der Tribuna die neueren Heiligen Franz von Assisi und Anton von Padua entfernen zu lassen, da sie ihm nicht in die Gesellschaft Christi und der Apostel zu passen schienen,

---

[1] ‚ristaurare, o per dir meglio, del tutto rifare'. Baldinucci l. c. p. 112.

[2] Förster (Ital. Kunst II, 232) sieht hier wohl nicht mit Unrecht eine Anspielung auf die durch Bonifaz VIII. aus der Verwirrung unter Cölestin V. gerettete Kirche.

[3] Die in Oxford befindliche Skizze Giotto's, einst in Vasari's Besitz, abgebildet bei Lübke, Gesch. der ital. Kunst I, 122.

[4] Eine Inschrift, welche dieser Thatsache gedenkt, bei Torrigio, Le sacre grotte Vaticane, ed. 1639, p. 41, und Dionisio, Sacrar. Vatic. Bas. cryptar. Monumenta, p. 105.

[5] ‚Boniface VIII et Giotto', in den Mélanges d'Archéologie et d'histoire. Fasc. I et II, 1881, p. 124, n. 2.

[6] Theiner, Codex diplom. dom. temp. S. Sedis. I, 360—366. Panvinius, De praecipuis urbis Romae basilicis quas septem ecclesias vulgo vocant, Romae 1570. p. 113, gibt eine Inschrift in Hexametern, welche Müntz auf die Restauration der Kirche bezieht. A. a. O. S. 126.

wobei noch erzählt wird, daß die Arbeiter, welche die Figur S. Antons herabschlagen wollten, um S. Gregorius an seine Stelle zu setzen, durch ein Wunder zu Boden geworfen worden seien, als der Hammer die Mauer berührte. Der Papst habe dann von seinem Plane abgelassen. An jene Reparaturen der Laterankirche schloß sich die Errichtung einer Loggia für Segensspendung des Jubiläums und die Ausführung darauf bezüglicher Malereien. Aeltere Schriftsteller haben der Theilnahme Giotto's daran nicht gedacht, während man ihm jetzt allgemein solche zuerkennt. Und wer in der That sollte würdiger und fähiger gewesen sein, das für jene Zeit so wichtige Ereigniß im Leben des Papstes zu verherrlichen, welches Giotto's Freunde und Landsleute Dante nebst Giovan Villani herbeizog? Die Loggia der Segensprechung (pulpitum genannt) existirte bis zum Ende des sechzehnten Jahrhunderts [1] und verschwand erst bei dem Neubau des Lateranpalastes unter Sixtus V. Das Innere der Loggia, deren Bau wohl Cassetta zuzuschreiben ist, war mit Fresken versehen, welche die Tradition Giotto zuerkannte und von denen nur ein Fragment übrig blieb, Bonifaz VIII. darstellend, welcher das Jubiläum eröffnet, stehend zwischen zwei Personen des päpstlichen Hofes, von denen eine die Schriftrolle entfaltet; rechts noch eine vierte Gestalt. Der über die Brüstung der Loggia hängende grüne Teppich zeigt das Wappen der Orsini. Dieses Fresco befindet sich jetzt an einem Pfeiler der Laterankirche. Man glaubte, die Composition habe ursprünglich nicht mehr als diese vier Personen enthalten, aber E. Müntz fand in der Ambrosiana zu Mailand eine Zeichnung [2], welche in einer vom Stil des Fresco abweichenden, aber materiell sehr exacten Weise den Vorgang ausdehnt. Wir sehen hier den Papst unter einem Baldachin stehend, der von Porphyrsäulen getragen ist. Bonifaz, mit Tiara, hat die Linke auf den Teppich gestützt und die Rechte zur Ansprache erhoben; zu den Seiten steht je ein Cleriker, der eine die Rolle haltend; weiterhin, rechts und links hinter der Brüstung, vorn Prälaten, dahinter Soldaten der Leibwache und Höflinge; auch sieht man den päpstlichen Tragsitz mit Schirm. An den Füllungen der Brüstung wechselt das Wappen der Kirche mit dem der Orsini. Unterhalb der einfachen, von drei Säulen gestützten Loggia sieht man das Volk, Reiter und Fußgänger, an dem Vorgang theilnehmen. In solcher Form vollendet sich die Composition reich und übersichtlich, ein wahres, lebhaftes Bild des großen Ereignisses. In der That ist schwer zu denken, Giotto habe dasselbe in vier Personen sich abspielen lassen, während gerade die Theilnahme des Volkes ein zweiter wichtiger Factor ist für eine bedeutsame historische Composition, und Giotto nie versäumt, ein Motiv mit Hilfe der Zuschauer, in denen es sich spiegelt, lebensvoll zu gestalten. Eine Notiz des O. Panvinius [3], in seinem

---

[1] Cancellieri, Storia de' solenni possessi de' Sommi Pontefici, Romae 1802, p. 120. [2] Vgl. Tafel III und S. 129 a. a. O.

[3] De praecipuis Romae basilicis etc. p. 182, bei Müntz p. 130. De pulpito Bonifacii VIII. Papae. — ‚Inter aulam quam Salam Concilii vocant et hanc quam

Tractat über die Kirchen Roms, erwähnt, daß der Schmuck der Loggia sich nicht auf dieses Fresco beschränkte, sondern zwei weitere, die ‚Taufe Constantins‘ und die ‚Erbauung der Laterankirche‘, sich dem Hauptbilde anschlossen; doch gilt in jener Aufzeichnung Cimabue als Urheber der Malerei, was vom Cardinal Rasponi in seinem Buche über die Laterankirche dahin berichtigt wurde, daß man zu seiner Zeit auch schon an die Autorschaft Giotto's glaubte [1].

Das noch übrige Fragment aus den Compositionen der herrlichen Loggia wurde durch die Familie Gaetani erhalten und restaurirt, wobei man eine von zwei Säulen getragene Arkade dem flachen Baldachin substituirte. Der letzte Geschichtschreiber der Laterankirche, Rohault de Fleury, zweifelte schon an der Echtheit dieser Arkade [2]; in der That beweist die Zeichnung der Ambrosiana, daß ein flacher, säulengetragener Baldachin nach oben abschloß. Die Malerei trägt zweifellos Giotto's ernsten, historischen Stil an sich und zeigt das Bemühen, dem Portrait gerecht zu werden; auch die Einzelheiten des Kopfes sind aufmerksamer beobachtet, als es sonst oft der Fall ist. Durch Verdunkelung wurde das Colorit stark alterirt.

Vasari erzählt noch, Giotto habe für die Kirche der Minerva ein großes Crucifix in Tempera gemalt, welchem die Zeitgenossen viel Lob spendeten, doch ist keine Spur davon erhalten. Jedenfalls bezeugt uns das Fresco Bonifaz' VIII., daß Giotto um 1300 noch in Rom sich aufhielt.

Giotto in Padua.

Vasari läßt Giotto nach sechsjähriger Abwesenheit von Rom in seine Vaterstadt zurückkehren, und Crowe und Cavalcaselle nehmen an, daß innerhalb der Jahre 1300—1302 die Malerei in der Kapelle des Bargello durch ihn zur Ausführung kam [3]. Dieses herrliche Monument, welches bis zu

---

supra descripsi porticum, est alia porticus oblonga et de novo restituta, qua ad palatium ex basilica Constantiniana et Sala Concilii iter est, in cujus fine occidentem versus est pulpitum marmoreum a Bonifacio VIII. factum, totum fere depictum et emblematibus ornatum. Pulpitum extra Concilii aulam porrectum est, totum e lateribus et marmore factum. Picturae pro temporum conditione elegantissimae existimantur, Cimabovis egregii pictoris manu factae, qui primus Italiae picturam post antiquos restituit. In his pictus est Bonifacius VIII. populo ex eo maeniano (pulpito) benedicens, Constantini baptismus et basilicae Lateranensis exaedificatio: multis in locis sunt familiae Cajetanae, ex qua Bonifacius fuit, insignia cum hoc elogio: Dominus Bonifacius Papa VIII. fecit totum opus praesentis thalami anno Domini MCCC.‘

[1] De Basilica et Patriarchio Lateranensi libri IV, Romae 1656. p. 327: quamvis non desint qui picturas eas potius Jotti fuisse putent.‘

[2] Le Latran au moyen-âge, Atlas S. 23. 24; Text S. 201. 373. Diese Arkade findet sich schon bei Ciaconius, ed. 1677, II. 304. Vgl. Müntz a. a. O. S. 131.

[3] Crowe und Cavalcaselle I, 215. Ebenso Baldinucci l. c. I. 106.

Vasari's Lebzeiten unberührt stand, ist erst der neueren Barbarei zum Opfer gefallen und zeigt nur noch Spuren seines edlen Wandschmuckes. Durch den Einbau einer Zwischendecke hatte man zwei Abtheilungen hergestellt und die obere als Gefängniß benutzt, die untere zum Magazin verwendet. Erst im Jahre 1841 kam durch Intercession Fremder die Befreiung der Wände von der Tünche zu stande, leider nicht ohne starke Beschädigung der Malerei. Eine Uebermalung verdarb auch das auf der Altarwand der Kapelle auftauchende Portrait Dante's, dessen ursprüngliche Form jetzt nur aus der Publication der Arundel Society erkannt werden mag.

Das Bild über dem Eingang zeigt in Umrissen und Fragmenten die Hölle, nach Dante's Auffassung[1] mit starker Betonung des Entsetzlichen in körperlicher Pein; dem entspricht gegenüber an der Altarwand in der oberen Hälfte das Paradies, ebenfalls nur stückweise erhalten, dem sich im Vordergrunde eine Anzahl von Portraitfiguren anschließt. Der mittlere Theil der Composition, reihenweis auftretende Engel und Heilige, ist bis auf einige Reste verschwunden. Unter den historischen Figuren des Vordergrundes ragt das erwähnte Bild Dante's hervor; neben ihm sehen wir eine ältere und eine jüngere Gestalt, dann noch einen Rathsherrn, einen Cardinal und eine gekrönte fürstliche Person. Die Langseiten der Kapelle enthalten eine Doppelreihe von je vier durch ornamentirten Rahmen eingefaßten Compositionen aus dem Leben der Titularheiligen, Magdalena und Maria von Aegypten, und zwar aus der Legende der ersteren: Salbung der Füße Christi, Erweckung des Lazarus, Scene am Grabe des Erstandenen, Begegnung mit Christus als Gärtner, das Wunder des Kaufmanns in Marseille; aus der der anderen zwei Scenen, von denen die Communion der Heiligen, durch Zosimus gespendet, noch erkennbar ist. Dann folgt der Tanz der Herodias, unvermittelt mit dem übrigen. Zwischen den Fenstern der Langwand präsentirt sich noch die Einzelfigur des Martyrers Venantius mit Buch und Palme, durch Inschrift kenntlich, welche die Jahreszahl 1337 aufweist. Etwas tiefer die Notiz, daß dieses Werk (opus) zu den Zeiten des Podestà Fidesmini de Varano aus Camerino gefertigt worden sei. Die durch Ornamentstreifen in vier Theile zerlegte Decke krönt in der Mitte das apokalyptische Lamm mit den Symbolen der Evangelisten. Crowe und Cavalcaselle beziehen jene Inschrift nur auf die Figur des Venantius, eines Patrons der Fidesmini da Varano, welcher 1337 solche Würde in der Republik innehatte. Sie meinen ferner, daß in den Portraitfiguren der Chorwand ein Ereigniß aus dem Parteileben der Stadt verherrlicht sei, nämlich die Vermittlung des Cardinals d'Acquasparta, päpstlichen Legaten Bonifaz' VIII., zwischen den heftig erbitterten Fractionen der Bianchi und Neri. In der gekrönten Person wollen sie Karl von Valois erkennen, den durch Corso Donati berufenen Schirmherrn und Friedensstifter,

[1] Inf. c. XXXIV, v. 37 s.

in den Figuren neben Dante Brunetto Latini [1] und Corso Donati, im Cardinal den päpstlichen Legaten. Diese Ereignisse fanden bekanntlich im Jahre 1301 statt; demnach wäre die Malerei noch in jenes Jahr zu verlegen, da schon im April 1302 Dante's Verbannung ausgesprochen ist, er sich also keineswegs friedlich mit den anderen Personen auf einem Bilde vorfinden kann.

Was nun die Malerei als solche betrifft, so weist vieles auf Giotto als den Urheber derselben hin: große Aehnlichkeiten mit den Bildern in Padua treten auf, so z. B. gleicht die hl. Magdalena in der Gartenscene völlig einer Composition in der Madonna dell' Arena. Auch aus den bloß im Umriß erhaltenen Scenen aus dem Leben der ägyptischen Maria spricht dramatische Kraft [2], Sinn für Harmonie und eine Sicherheit der Hand, daß wir an Giotto's Autorschaft wohl glauben möchten; dazu kommt, daß die historischen Personen in der würdevollen, großartigen und einfachen Weise auftreten, wie die Figur Bonifaz' VIII. in Rom, mit den Zeichen angehender Naturbeobachtung, den Anfängen wirklicher Portraitmalerei. Auch erkennen wir in den Fragmenten des Paradieses an der Chorwand, wie in manchen der übrigen Bilder, Züge wahrer Anmuth und Schönheit, wie Lichtblicke dieses Trümmerfeld aufhellend, und fragen uns, welchem Meister der Schule etwa solche feineren Reize zuertheilt werden möchten, die nur Giotto eigen sind? Doch macht sich ein Bedenken an dessen Autorschaft sofort geltend: das ist der Mangel an innerem Zusammenhang der Compositionen. Giotto's Gemäldecyklen sind überall durch innere logische Einheit verbunden, er ist der Meister der großen Ideenmalerei: hier fehlt uns die Beziehung der Legendenbilder zum Inferno und Paradiso, der Aufschluß über die Widmung an die hl. Magdalena, und was soll der ‚Tanz der Herodias' in solcher Folge bedeuten? Solchen Bedenken schließen sich dann jene wichtigen Thatsachen an, welche Gaetano Milanesi und Passerini in ihrer zum Dante-Jubiläum 1865 veröffentlichten Abhandlung über das Danteportrait in der Kapelle des Podestà zu Florenz [3] zusammengestellt haben, so daß Giotto's Autorschaft an diesen Malereien nicht mehr festzuhalten ist. Vor allem haben sie nachgewiesen, daß das Bildniß Dante's auf der Altarwand nicht das ursprüngliche sein kann, sondern die von Filippo Villani genannte Tafel, obgleich Ghiberti in seinem Commentar über Giotto bemerkt, er habe im Palast des Podestà die Kapelle der hl. Magdalena gemalt, indem sie einige Beispiele anführen, wo ‚cappella' das Altarwerk selbst bezeichnet. Dieses ist im Inventar von 1382 allerdings verzeichnet,

[1] Starb schon 1294 und wurde, obgleich Lehrer Dante's, von diesem ins Inferno versetzt. Vgl. Crowe und Cavalcaselle I, 223.

[2] Crowe und Cavalcaselle I, 218: ‚Trotz der gänzlich fehlenden Farbe wirkt die außerordentliche Empfindung in den Conturen noch immer.'

[3] Del ritratto di Dante Alighieri, che si vuole dipinto da Giotto nella cappella del palazzo del Podestà di Firenze etc. 1865. Cfr. Vasari I, 413 s. Milanesi, Sulla storia dell' arte Toscana, Siena 1873, p. 105 s.

später jedoch verschwunden, so daß, obgleich die spätere italienische Ausgabe Villani's, vom Anfang des fünfzehnten Jahrhunderts, abermals von dem Portrait an der Mauer spricht [1], jene Copie längst fertig und die Tafel entfernt sein konnte. Milanesi betont, daß am 28. Februar 1332 (nach Villani) eine Feuersbrunst Dächer und einen Theil des Inneren jenes Palastes zerstörte und derselbe einer durchgehenden Ausbesserung unterzogen wurde [2], während die gedachten Fresken keine Feuerspuren aufweisen und die Decke gleichzeitig mit den Wandbildern, ja sogar besser erhalten ist als jene. Dazu kommt, daß die Vermittlung des päpstlichen Gesandten d'Acquasparta keine nachhaltigen Wirkungen mit sich brachte, denn zwei Jahre nachher wurden die Bianchi vertrieben, und nach ihrer Vertreibung entbrannten die Zwistigkeiten heftiger als zuvor innerhalb der siegreichen Partei; auch machten die Bianchi zweimal den Versuch, in die Stadt einzudringen. Ein wirkliches Friedensfest wäre demnach in jenem Ereigniß nicht zu erkennen. Milanesi und Passerini verlegen nun die Altartafel mit dem Portrait Dante's in das Jahr 1326, wo die Republik große Summen zur Verschönerung jenes Palastes spendete, um ihn zur Aufnahme des Herzogs Karl von Calabrien herzurichten. Damals war allerdings der Name Dante's in Italien schon ein gefeierter, seine Commedia von allen gelesen und studirt, demnach ein Portrait des großen Dichters im Palast der Regierung eher denkbar, als in jener stürmischen Epoche der Parteikämpfe. In den historischen Personen wären, nach Milanesi und Passerini, dann zu erkennen: Robert, König von Neapel, aus dem Hause Anjou, der Cardinal Bertrando del Poggetto, seit 1333 Legat Johannes' XXII. und Benedikts XII. Die Inschrift am Fenster unter der Gestalt des Venantius beziehen dieselben auf die Malerei der Kapelle, nicht auf die Einzelfigur, betonend, daß ‚hoc opus' nicht bei einer solchen anzuwenden üblich sei. Venantius ist der Patron von Camerino, und Messer Fidesmini war Podestà vom Juli bis December 1337, Giotto aber schon 1336 gestorben. Nun wäre allerdings die Ausmalung der Kapelle innerhalb sechs Monaten erfolgt, ein Bedenken, welches Milanesi und Passerini dahin erledigen, daß sie die Leichtigkeit und Sicherheit der älteren Kunst betonen, Frescobilder zu entwerfen, bei denen es auf das Große und Ganze, nicht auf das Detail ankam; auch Michelangelo habe, und zwar allein, in 18 Monaten die Decke in der Sixtinischen Kapelle vollendet, während Giotto's Schule eine Menge ausführender Kräfte besessen. Crowe und Cavalcaselle haben sich durch alle von Milanesi und Passerini ins Feld geführten Einwürfe nicht abhalten lassen, die Autorschaft Giotto's festzuhalten, in Rücksicht zumal auf Stilkritik jener historischen Wandmalerei,

[1] Ebenso schreibt G. Manetti im Leben Dante's (XV. saec.): ‚Sein (Dante's) Portrait ist in Fresco an der Wand der Basilika von S. Croce und in der Cappella del Podestà in der Gestalt, wie er bei Lebzeiten Dante's von Giotto, dem berühmtesten Maler seiner Zeit, abgenommen war.'

[2] ‚tutto in volta insino ai tetti.'

in der sie Giotto's Fähigkeit zum Individualisiren zweifellos ausgeprägt finden, und schließen ihre sehr eingehende Schilderung: ‚Sonach ist wahrscheinlich, daß die Fresken kurz vor seiner (Dante's) Verbannung gemalt sind, und dieser Zeitpunkt wird durch den technischen und künstlerischen Fortschritt bestätigt, den wir an ihnen wahrnehmen, denn sie zeigen den Meister auf entschieden höherer Stufe als in Rom und Assisi.‘ [1]

Der Zeit nach folgt somit auf jene Arbeiten Giotto's in Rom die Ausmalung der Kapelle zu Padua, S. Madonna dell' Arena genannt. Von der alten Arena daselbst war bis auf eine Mauer, die ein großes Terrain umschloß, im Mittelalter fast alles Steinwerk zu Bauten verbraucht worden. Kaiser Heinrich III. hatte den Platz dann an den Bischof Milo geschenkt, dessen Nachfolger ihn an die Familie der Delesmanini verkauften. Im Jahre 1300 ging er an Enrico Scrovegni über, der dort einen Palast baute und 1303 das durch Giotto's Fresken berühmte Oratorium vollendete [2]. Die Consecration fand erst 1305 statt, denn die Deliberation des Consiglio Maggiore von Venedig, d. d. 16. März 1305, gibt uns Kunde, daß der Erbauer den Rath der Republik ersuchte, ihm für die Einweihungsfeierlichkeit Paramente aus S. Marco zu leihen, was auch zugestanden wurde [3]. Sowohl alte Chronisten als die Inschrift am Grabe des Erbauers versichern übereinstimmend, wie dieser, um den Geiz und Wucher seines Vaters zu sühnen, das Werk vollendet habe. Daß die schlimmen Eigenschaften Reginaldo's ihn weithin bekannt machten, ersehen wir aus Dante's Versen, der ihn dem Inferno zutheilt [4] und zwar in Gesellschaft des nicht minder als Wucherer berüchtigten Paduaners Vitaliano. Die Kapelle ist der Annunziata gewidmet, und Giotto war ausersehen, den zierlichen Bau mit Fresken zu schmücken. Daß der Meister, damals auf der Höhe seines Ruhmes, von seinem großen Freunde Dante in Padua besucht wurde, versichert Benvenuto da Imola [5],

---

[1] I, 224. Milanesi beschäftigt sich auch mit der Frage, wem er diese Bilder zuertheilen könne, und nimmt schließlich die Autorschaft Daddi's an, ‚ritenendo che dopo la morte di Giotto non fosse allora in Firenze nessun altro maestro di vincerlo in valore e riputazione‘.

[2] P. E. Selvatico, Sulla cappellina degli Scrovegni nell' arena di Padova e sui freschi di Giotto, Padova 1836, p. 12, und: Scritti d' arte di P. E. Selvatico, Firenze 1859, p. 125. 284.

[3] Anno 1305, 16 Martii: ‚Cum ser Henricus Scrovegno intendat facere consecrari quandam suam Capellam Paduae et requisierit quod commodetur sibi de pannis sancti Marci, capta fuit pars quod possint commodari de dictis pannis.‘ Selvatico, Scritti d' arte, p. 284. [4] C. XVII, v. 64 s.

[5] Muratori, Antiqq. It. I, 1186: ‚Accidit autem semel, quod dum Giottus pingeret Paduae, adhuc satis juvenis, unam capellam in loco, ubi fuit olim Theatrum sive Arena, Dantes pervenit ad locum. Quem Giottus honorifice receptum duxit ad domum suam.‘ Cfr. Savonarola, De laudibus Patavii, ap. Mur. SS. T. XXIV: ‚Hic (Jotus) magnificam amplamque nobilium de Scroviniis capellam magno cum pretio suis cum digitis pinxit etc.‘

und wir können somit den Aufenthalt Giotto's daselbst in das Jahr 1306 verlegen [1].

Das Oratorium der Madonna dell' Arena, oder Annunziata, bildet ein schlichtes, mit Tonnengewölbe überdachtes Rechteck, an welches sich die aus drei Seiten des Sechsecks gebildete Apsis anschließt. Die Zahl 6 wiederholt sich in den Fenstern der rechten Langwand. Den Abschluß des kleinen und sehr zierlichen Chores gegen das Schiff bildet ein einfacher Spitzbogen, dem die Eingangsthür gegenüberliegt. Hinter dem jetzt leeren Altar befindet sich der Sarkophag des Erbauers, gestorben 1320 im Exil zu Venedig und von seinen Kindern hier beigesetzt. Aus der Inschrift ‚Joñis magistri Nicoli' wäre zu entnehmen, daß Giovanni Pisano der Sculptor gewesen ist [2]. Diesem in schönen Verhältnissen construirten Bau ist der Bildercyklus in so durchdachter und echt künstlerischer Weise angepaßt, daß der harmonische Eindruck des Ganzen wohl den Gedanken hervorrufen konnte, der Entwurf sei von Giotto selbst, ohne daß ein Beweis vorliegt. Daß jene Fresken auch zu einer dem Verständniß mittelalterlicher Kunst nicht günstigen Zeit ihre Bewunderer fanden, lehrt der 1805 zu Padua verstorbene d'Hancarville, ein eifriger Verehrer und Erklärer derselben, aus dessen reichem handschriftlichem Nachlaß leider nur ein Theil in Cicognara's großem Werk über die Sculptur veröffentlicht worden ist [3].

Die Wölbung ist in Azurblau gehalten, durch goldene Sterne belebt. Zwei Gurtbögen spannen sich, wie in der Cappella del Podestà zu Florenz, darüber hin und theilen den Raum der Decke in drei gleiche Felder. In Scheitelhöhe sehen wir in Medaillons die Brustbilder Christi und Mariä, als Anfang, Ziel und Ende der historischen Compositionen, während an den Seiten acht Rundbilder von Propheten das Ornament beleben und eine wohlthuende Harmonie erzeugen. Den Raum an den Wänden unterhalb der Decke nehmen in dreifacher Reihe Scenen aus dem Leben Christi und Mariä in fortlaufender Erzählung ein. Auch hier wird durch den fein ornamentirten Rahmen mit wiederkehrenden kleineren Bildern aus dem Neuen und Alten Testament für Abwechslung gesorgt [4].

---

[1] Cfr. Rossetti, Descrizione delle Pitture di Padova, p. 19, bei Moschini, Memoria della Origine e delle Vicende della Pittura in Padova, 1826, p. 5.

[2] Vgl. für das Folgende: Frantz, Giotto in Padua, in der Tübinger Theol. Quartalschrift 1879, Heft 4, S. 564 ff. Abbildungen bei Selvatico und Förster, Denkm. ital. Malerei I, Tafel 21—25. Publicationen der Arundel Society mit Text von Ruskin: Giotto and his works in Padua, London 1854.

[3] Ueber ihn siehe die Notizen bei Selvatico, Sulla cappellina etc., Pad. 1836, p. 34 s.

[4] Darunter auch Motive aus dem Physiologus, z. B. der Löwe, durch seinen Hauch die Jungen belebend. Uebrigens correspondiren diese kleineren Bilder aus dem Alten Testament mit den größeren aus dem Neuen: so Beschneidung und Taufe, Moses am Felsen und Hochzeit von Cana, Erweckung des Knaben durch Elisa und des Lazarus, Vertreibung des Heliodor und der Tempelschänder, eherne Schlange und Kreuzigung, Jonas und Grablegung; der Auferstehung entspricht der Löwe.

Die Eingangswand, obzwar von einem dreitheiligen Fenster durchbrochen, enthält die große Composition des letzten Gerichts; der den Chor abschließende Bogen zeigt den Erlöser in der Glorie, von Engeln verehrt, darunter die Verkündigung, somit Anfang und Ende seiner erlösenden Thätigkeit. Ein marmorartig gemaltes Basament nimmt den unteren Raum ein und trägt auf gemalten Pilastern den monumentalen Frescoschmuck der Wände. Hier sind grau in grau die sieben Haupttugenden und sieben Hauptlaster in kleineren, überaus geistreich erdachten Allegorien vorhanden. Entsprechend der Idee eines monumentalen Katechismus, der Biblia pauperum, finden die Wege der Tugend und des Lasters ihren Ausgangspunkt in jenseitiger Belohnung oder Strafe: darum erstreckt sich dieser allegorische Cyklus von der rechten Seite des Altars bis zum letzten Gericht an der Eingangspforte, wo er sich an die Schaar der Seligen anlehnt, bedeutungsvoll in seinem ersten Felde mit einer brennenden Lampe anfangend, welche die Leuchte der Gnade bedeutet. Links beginnen die Laster ebenfalls mit einer Leuchte — aber hier dürfte sie die Mahnung bedeuten, umzukehren, das geistige Licht zu suchen, um die Hölle zu vermeiden — und endigen am letzten Gericht an der Seite der Verdammten.

Die ganze, durch und durch harmonische Anlage zeigt uns den Altmeister florentiner Kunst im Vollbesitz plastischer künstlerischer Kraft. Sei es auch, daß das Thema im großen und ganzen seiner Disposition nach geboten war, ‚so wird man kaum irren, wenn man das Planvolle, das Gedankenhafte, das hier überall bis ins einzelne wahrzunehmen ist, dem Künstler zuschreibt; es entspricht solches tief Durchdachte so recht dem Wesen seiner Kunst überhaupt‘ [1]. Dies schlichte, echt italienische Bauwerk mit seinen breiten Mauerflächen, dem Tonnengewölbe, dem gemäßigten Licht, bot für Wandmalerei eine günstige Stätte dar, aber mit Meisterschaft hat der Künstler dem Rahmen der Architektur sein Werk angepaßt. Hoher Wohlklang, milde Feier und heitere Pracht des Colorits, Erhabenheit der Ideen kommen uns hier entgegen. Welch tiefen Blick in das Menschenleben, seine Stimmungen und Leidenschaften hat der Künstler gethan, und mit wie einfachen, zielbewußten Mitteln weiß er den Gegenstand in seinem innersten Wesen uns ans Herz zu legen! Wie sicher ist die Hand geworden, wie frei, kühn und immer maßvoll wägt sie die Affecte und schreibt sie rührende und erschütternde Bilder des Seelenlebens nieder! Hie und da tauchen kleine, der Natur abgelauschte, genrehafte Motive auf, ohne den Ernst monumentaler Kunst zu brechen und die Feier zu stören.

Die Reihenfolge des Cyklus eröffnen Bilder aus dem Leben der Eltern Mariä. In anspruchsloser, zuweilen ergreifender Art ist diese Erzählung vorgetragen: 1. Wir sehen das Verlangen der Eltern nach der das Heil vermittelnden Nachkommenschaft. Joachim hat sich zum Tempel begeben an jenem Tage,

[1] Dobbert a. a. O. S. 62.

da es nur Vätern gestattet ist, zu opfern, und der Hohepriester verweigert die Annahme des Opfers. Mit wie demüthiger Haltung kehrt sich Joachim dem Zürnenden entgegen, als könne er nicht glauben, daß sein Opfer verachtet werde! — 2. Betrübt durch erlittene Schmach, verläßt er die Stadt und wandert in die Einsamkeit, zu den Hirten der Wüste. Mit verschränkten Armen, in sein Leid versenkt, geht er dahin, während der Hund an ihm emporspringt und die Hirten befremdet ihn anschauen. Die Gebirgslandschaft im Hintergrunde, mit zwerghaften Bäumen, das Schutzdach, unter dem die Schafe hervorkommen, passen trotz ihres andeutenden Charakters gut zum Ernst der Stimmung. — 3. Im dritten Bilde sehen wir die hl. Anna in ihrem Hause knieend die Botschaft eines herabschwebenden Engels anhören, der ihr Nachkommenschaft verkündet. Gute Beobachtung der Natur spricht aus der alten Dienerin, welche unter dem Porticus spinnt, ohne den Vorgang zu beachten. Friedliche Stille lagert über der Scene dieses abgeschiedenen Hauses. — 4. Nach der Weise der Patriarchen bringt Joachim auf dem Felde Gott ein Opfer dar. In felsiger Gegend erhebt sich ein Altar mit dem geschlachteten Lamm. Joachim liegt am Boden hingestreckt. Die Geberde drückt inniges Flehen erschöpfend aus. Schon naht dem Bittenden die Verheißung: ein Bote des Himmels sagt ihm Gewährung zu; die Hand Gottes, von oben herabgesenkt, spendet den erbetenen Segen. — 5. Joachim ist in Schlaf versunken, da erscheint ihm im Traum ein Engel und befiehlt ihm, heimzukehren. Die beiden Hirten präsentiren sich hier wieder in durchaus natürlicher Haltung. — 6. Die Begegnung des ehrwürdigen Paares an der Goldenen Pforte offenbart herzliche Freude des Wiedersehens, verklärt durch himmlische Verheißung. In den die hl. Anna begleitenden Frauen, welche lächelnd zusehen, verklingt der Affect. Nur Giottino hat diesen Vorgang im zweiten Chiostro von S. Maria Novella in Florenz mit ähnlicher Ruhe und Würde dargestellt. — 7. Die Geburt Mariä führt uns eine Doppelscene innerhalb des Hauses vor Augen: in der oberen Abtheilung wird das Kind der Mutter hingereicht, während man es in der unteren bekleidet. Unter dem Porticus sehen wir zwei Frauen im Gespräch. Die Erzählung, einfach und natürlich, scheint dem Leben nachgebildet. — 8. Die Darstellung Mariä im Tempel ist ein köstliches Bild voll Andacht und Ruhe, die Composition knapp und geschlossen. Das Kind hat die oberste Stufe der zur Balustrade führenden Treppe erreicht, empfangen vom Hohenpriester, während die Mutter es an den Armen stützt und darbietet, eine recht natürliche und wirkungsvolle Geberde. Die Hände vor der Brust kreuzend, mit demüthiger Hingabe ihrer selbst, scheint das zarte Kind zur Würde der Jungfrau erblüht. Hinter der Mutter steht Joachim, neben ihm ein Träger mit Korb und einige Zuschauer. Knapper und gefühlvoller ist dieses Motiv niemals dargestellt worden; nur Giottino's Composition im Chiostro von S. Maria Novella ähnelt auch hier im Feingefühl der Auffassung, während Taddeo Gaddi

in seinem figurenreichen Bilde von S. Croce die heilige Stille und Feier durch den äußerlichen Effect unruhiger Gruppen zu ersetzen bemüht ist. — 9. und 10. Es folgt nun die Legende von der Bewerbung um die Hand Mariä, wonach derjenige sie heimzuführen berufen ist, dessen Stab durch ein Wunder erblühen soll. Die Stäbe werden dem Priester von den Bewerbern überreicht, unter denen S. Joseph am Nimbus kenntlich ist. Dann sieht man alle vor dem Altar knieen, wo die Stäbe liegen, und den Himmel um das Zeichen anflehen. Holdselige Einfalt und Würde liegt in diesem gemeinschaftlichen Beten; die Züge der Jünglinge verrathen Spannung und Erwartung. — 11. Das Wunder ist geschehen. Josephs Stab blüht, und der Priester führt den Erwählten der Jungfrau zu. Voll demüthiger Freude, den erblühten Stab in der Linken tragend, nähert sich Joseph der Braut, welche das Auge zu Boden senkt. Der Hohepriester ergreift ihre Hände und vermittelt die Uebergabe des Ringes. In der Ferne weilt die Gruppe der Freier, wehmüthig dem Ereigniß zuschauend; der Jüngste bricht seinen dürren Stab entzwei. Maria trägt weißes Gewand, darüber ein Oberkleid mit offenen Seiten ohne Aermel, in eine Schleppe endigend. Sanftmuth und Ergebung in den höheren Willen sprechen aus dieser sanftgeneigten holden Gestalt. Ihr blondes Haar wallt gelöst über die Schultern herab, oben durch einen Kranz geschmückt. Der linke Arm ruht leicht am Körper, die Rechte hält der Priester, das Haupt ist gesenkt, das Auge zu Boden gerichtet: so scheint sie in Wahrheit das Urbild aller weiblichen Tugend, das holde Reis, erwählt, die Blüte des Heils zu tragen. In der Gestalt Josephs ist Demuth, blühende Kraft und Reinheit zu schönem Ausdruck vereint: er ist nicht jene Greisenfigur der neueren Zeit, sondern ein Bild freudigen Lebens, geeignet für die Mission, den Erlöser und seine Mutter zu schützen, zu nähren und zu geleiten. — 12. Der Hochzeitszug offenbart dieselben geistigen Reize der Erfindung. Die Procession ist eben am Hause angekommen, vor dem einige Musikanten stehen. Voran schreitet Joseph mit einem Begleiter, dahinter Maria, allein in der Mitte gehend, von keinem geführt, lieblich und edel wie auf dem vorigen Bilde, gefolgt von einer Schaar Frauen. ‚So spricht sich ihr Verhältniß zu Joseph, ihre Würde und Bedeutung für die künftige Geschichte in klaren Zügen aus.‘ [1] — 13. Die Erzählung setzt sich nun in der ‚Verkündigung‘ am Bogen der Tribuna fort: hier berühren sich Anfang und Ende der erlösenden Thätigkeit Christi, Verkündigung und Verherrlichung. Auf ersterem Bilde sind nun zwar die beiden knieenden Figuren, Maria und der Engel, durch den Bogen getrennt, aber ihre Beziehungen sind so deutlich und sprechend charakterisirt, daß der Blick sie als Gruppe vereinigt. In Maria kommt wieder völlige Hingebung und Sammlung, in dem Engel majestätische Würde zum Ausdruck. — 14. Die Heimsuchung erscheint in ihrer

[1] Förster a. a. O. S. 247.

mystischen Ruhe und Tiefe gleich einer Vision. Maria steht aufrecht vor Elisabeth, während jene sich tief verneigt: man glaubt das Wort der Huldigung zu vernehmen, so sprechend wirkt ihr Ausdruck[1]. — 15. Die Erzählung schreitet nun dem Leben des Erlösers zu. Die Geburt wurde in eine felsige Höhle versetzt und, wie auf dem Fresco in Assisi, in byzantinischer, materieller Weise aufgefaßt[2]: Maria empfängt, auf dem Ruhelager hingestreckt, aus den Armen einer Dienerin das Kind. Die Badescene ist fortgelassen. Von rechts her kommen die Hirten, Joseph sitzt nachdenklich im Vordergrund des Bildes. Durch die wogenden Engelschaaren geht freudige Bewegung. — 16. Die Anbetung der Magier ist eine tiefinnerlich gedachte Composition in der Weise des Fra Angelico. Zu den Seiten Mariä, welche das Kind auf dem Schoße hält, stehen zwei weißgekleidete Engel in aufwartender Haltung. Feierlich segnet das ganz bekleidete Kind den anbetenden greisen König. Die übrigen stehen zurück, ein Diener hält die Kameele. Das Feierliche der Audienz wird durch sprechende Haltung des Kindes, anbetende, gesammelte der Mutter, gemessene der assistirenden Engel bekräftigt: Giotto verkörpert hier einen rein idalen Vorgang. — 17. Die Darstellung im Tempel ist in ihrer hohen Bedeutung erfaßt: Simeon, eine edle Greisenfigur, hat das Kind mit verhüllten Händen erfaßt und trägt es wie einen kostbaren Schatz; hinter ihm sieht man Anna mit einer Rolle. Das Kind streckt die Arme nach der ihm zueilenden Mutter aus: ein anmuthiges Motiv, in dem vielleicht eine Andeutung von der engen Beziehung des nun beginnenden Opferlebens Christi zu dem Mitleiden seiner Mutter beschlossen ist. Joseph steht links, oben sieht man einen zuschauenden Engel. — 18. Die Flucht nach Aegypten ähnelt sehr dem schönen Bilde in der Unterkirche von Assisi durch mystische Ruhe und Verklärung, das Visionäre der Handlung. Hier wie dort trägt Maria das Kind im Mantel verhüllt und neigt ihm, wie in Anbetung versunken, das Haupt zu. Die Geschlossenheit dieser Gruppe wird somit nur zum Ausdruck für innige geistige Beziehung beider Personen. Ein Knabe führt den Esel, auf dem Maria sitzt; Joseph schreitet geduldig und herzhaft zur Linken, drei Personen folgen nach, während ein Engel voraufzieht[3]. — 19. Im Kindermord wäre das Maßvolle der Darstellung hervorzuheben. Die blutige Scene ist fast

---

[1] Woltmann und Wörmann a. a. O. I, 428: ‚Die Heimsuchung ist ein beredter Dialog ohne Worte zwischen tiefernster, hingebender Verehrung und hoheitsvoller Demuth.‘

[2] Eine griechische Darstellung bei d'Agincourt, Peinture, pl. LIX. Im Malerbuch vom Athos (D. A. S. 173) wird die Scene in eine Grotte verlegt, Maria kniet aber und legt das Kind in die Wiege, daneben ‚kniet Joseph und hält die Hände über der Brust gekreuzt‘. Oben eine Schaar Engel. Nach der Legende des Metaphrastes erhält Maria zwei Frauen zur Bedienung, welche das Kind waschen. Vgl. die Anm. von Didron a. a. O. S. 174.

[3] Auch hier scheint eine griechische Legende die Vorstellung beeinflußt zu haben, da der Jüngling, den Esel führend, im Malerbuch (D. A. S. 176) vorkommt; aber in Italien sieht man einen Engel voraufziehen, der im Morgenlande fehlt.

vorüber, der Haß gelöscht, und nur der Schmerz drängt sich hervor. Herodes schaut vom Balkon seines Palastes befriedigt auf sein Werk.

Auf der gegenüberstehenden Wand setzt sich die Erzählung mit der Disputation im Tempel fort. — 20. Die Composition ist im Halbkreis geordnet, dessen Mitte der jugendliche Lehrer einnimmt. Hier wird zumal die Sehnsucht der Mutter nach dem Verlorenen betont. Das Bild ist übrigens sehr zerstört und entzieht sich weiterer Beurtheilung. — 21. Die Taufe Christi zeigt diesen bis zur Hüfte in einer Grube stehend, welche vom Wasser des Jordan gespeist wird. Johannes streckt die Rechte über das Haupt des Täuflings, um ihn einzutauchen; seine Haltung ist ehrerbietig. Vier assistirende Engel, das abgelegte Kleid Christi auf den Armen tragend, vermehren das Feierliche der Scene. In ihren feinen ovalen Köpfen mit welligem Blondhaar hat Giotto wahre Anmuth verkörpert. Der Taufritus ist der alte. — 22. Dann Hochzeit zu Cana, ein gut erhaltenes Bild von klarer Disposition. Der feine Typus der Braut spricht uns an, sie sitzt im Mittelpunkt des Bildes, zur Linken Maria, an der schmalen Seite des Tisches der Bräutigam, ihm zur Rechten Christus, die Hand erhebend. Rechts das Gestell mit Krügen, davor der Kellermeister, den Wein probirend, eine im Gegensatz zur Tischgesellschaft sehr derbe Figur. — 23. Der Hochzeit zu Cana folgt Erweckung des Lazarus, eines der edelsten Bilder im ganzen Cyklus und Muster einer Composition überhaupt. Die linke Seite nimmt Christus an der Spitze seiner Jünger ein, die Rechte erhebend, wahrhaft groß und gebietend, der Herr über Leben und Tod. Zu seinen Füßen, in tiefer Anbetung und von dem Wunder ganz erschüttert, sieht man beide Schwestern des Lazarus hingestreckt, dankbar die Füße Christi umarmend. Diesem gegenüber, in Binden gehüllt wie eine Mumie, von den Nebenstehenden aufrecht gehalten, erhebt sich Lazarus, angestaunt von der Gruppe erschreckter Zuschauer. Zwei Diener legen den Grabstein zur Seite. Die eingetretene Verwesung zu bekunden, verhüllen sich zwei der nächsten Theilnehmer Nase und Mund. Das altchristliche Motiv des in Binden aufrecht stehenden Lazarus ist auch in das Malerbuch vom Athos aufgenommen, überhaupt entspricht die Scene den Anweisungen desselben [1]; denn es heißt: ‚Christus segnet ihn (Lazarus) mit der einen Hand . . . und hinter ihm die Apostel und zu seinen Füßen Martha und Maria, welche ihn anbeten.‘ Aber welches Leben hat Giotto diesen älteren Typen verliehen, und wie ist es ihm gelungen, das Momentane der Belebung, die Unmittelbarkeit des göttlichen Actes, die Ruhe der Allmacht gegenüber dem Wogen irdischer Affecte zu betonen! Diese siegreiche Christusfigur, dies Entsetzen der Zuschauer um den Erweckten, der hilflos noch in Binden seinem Erlöser gegenübersteht, diese anbetend hingeworfenen Schwestern, voll überströmenden Dankgefühls, geben eine wunderbare Verkörperung des heiligen Textes: hier spricht nur die göttliche That

---

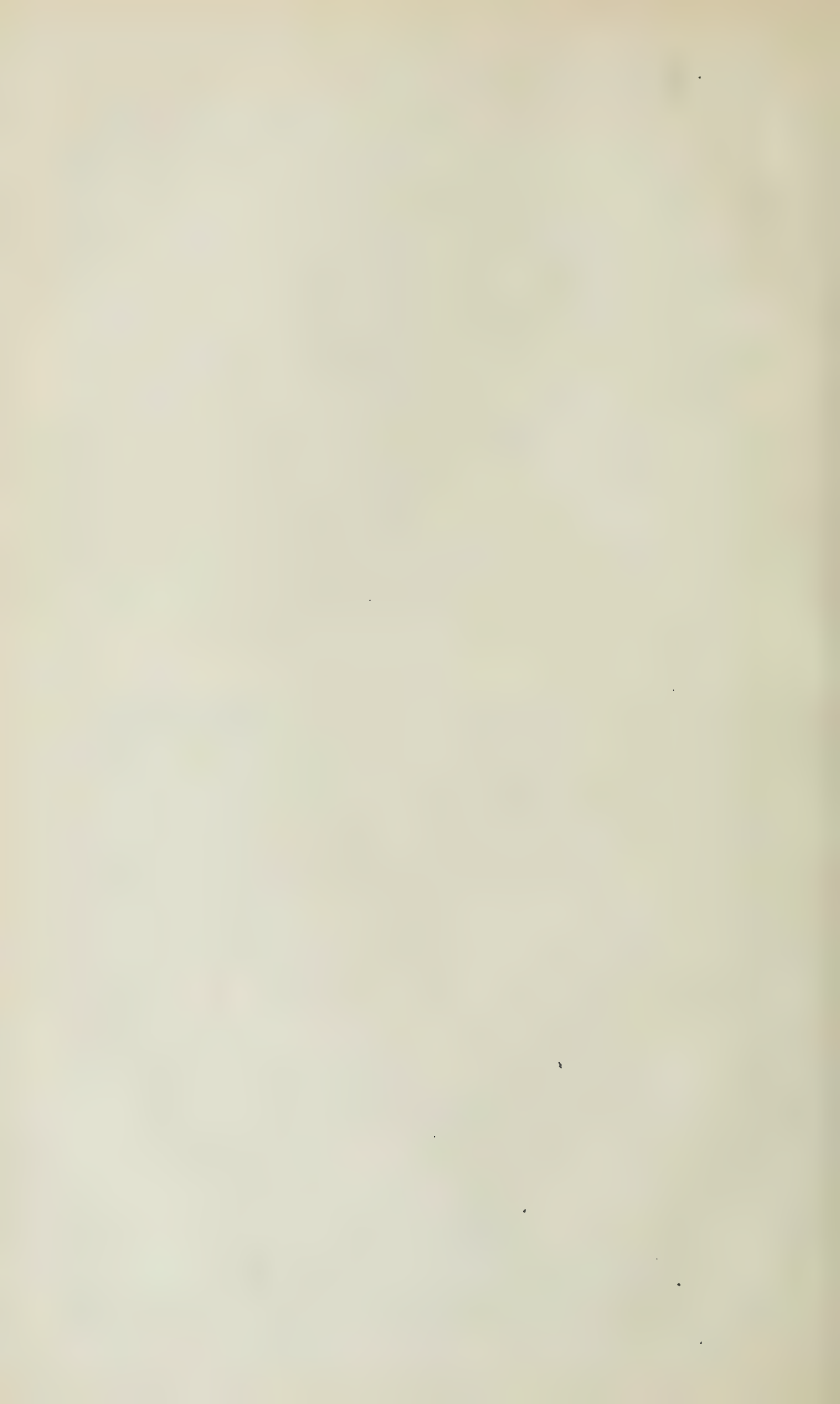
[1] D. A. S. 195.

unwiderstehlich und siegreich aus jedem Zuge[1]. — 24. Der Einzug Christi in Jerusalem hat sehr gelitten; besser erhalten blieb — 25. die Vertreibung der Tempelschänder, wo Größe und Würde der Christusgestalt den niederen Typen des Volkes imponirend gegenübersteht. Das Motiv ist einfach gehalten, alles wilde Getümmel vermieden. — 26. Der Verrath des Judas setzt an der Bogenwand die Reihe fort. Während Judas verhandelt und mit der Linken den Geldsack umklammert hält, naht ihm eine schwarze Teufelsgestalt. — 27. Das heilige Abendmahl. Die Figuren sind um eine Tafel gruppirt, so daß eine Hälfte der Sitzenden dem Beschauer den Rücken zuwendet. Auch hier schildert Giotto in den Aposteln das gesunde, blühende Alter neben reizvoller Jugend und zeigt in einzelnen verkürzten Stellungen Proben gewissenhafter Beobachtung der Natur. Die Scene, liturgischen Charakters, betont nur heilige Gemeinschaft, stille Feier der Geheimnisse, nicht aufregende Wirkung des Wortes Christi vom Verrath. Das Bild erinnert so an die Weise des Fra Angelico. — 28. Die Fußwaschung zeigt Christus in der Mitte der Apostel knieend, mit ausdrucksvoller Geberde Petrus zurechtweisend. Aus den Motiven der ihre Sandalen lösenden Jünger, sowie des Wasser tragenden Dieners spricht wieder aufmerksame Beobachtung der Natur. Die Gruppirung der Apostel in circularer Form ist für die Geschlossenheit der Composition wichtig. — 29. Die Gefangennehmung bietet in der edlen Ruhe des Erlösers dem gemeinen Wesen der Rotte gegenüber höchst wirksame Gegensätze. — 30. In der Scene vor Kaiphas tritt diese höhere Würde nicht minder hervor. Christus ist gefesselt, sein Antlitz abgewendet von seinem Richter; ein Soldat erhebt die Hand, ihn zu schlagen. — 31. In mehr andeutenden Zügen gehalten, ohne die rohe Wirklichkeit späterer Auffassung, weckt auch die Scene der Dornenkrönung mehr sanfte Trauer als Entsetzen. Es ist mehr die Idee duldender Liebe, als der Peinigung verkörpert. Das Bild hat zwei Gruppen: links Christus, von Schergen umringt, deren vorderster kniet, um die Hauptfigur sichtbar zu machen; rechts Pilatus, von Juden umgeben, lebhaft auf die Scene hinweisend. — 32. Die Kreuztragung läßt in dem majestätischen Dulder, gesondert von seinen Peinigern, wiederum mit aller Unmittelbarkeit die Idee der Erhabenheit des Opfers, die gottmenschliche Würde des Vollziehers ans Licht treten. Giotto gibt den Erlöser freistehend, sein Haupt den klagenden Frauen ein wenig zuwendend, nicht, wie es Raffael gethan, unter der Last des Kreuzes gesunken. — 33. Die Kreuzigung. Giotto hat das Verdienst, die rohe byzantinische Auffassung des Gegenstandes beseitigt zu haben. Sein Christus ist hier, wie in Assisi, frei von dem abschreckenden Realismus jener ältern Kunst und bietet naturgemäße, wohlproportionirte Formen. Die ihn wie Vögel umschwebenden Engel drücken ihre Theilnahme

[1] Förster a. a. O. S. 249: ‚Eine großartige, mächtig ergreifende Composition, eine Darstellung der Herrschaft Christi über den Tod.‘

Giotto, Auferweckung des Lazarus. S. Madonna dell' Arena in Padua. (Zu S. 31.)

Giotto, Beweinung Christi. S. Madonna dell' Arena in Padua. (Zu S. 33.)



in verschiedener Weise aus und bilden so zu der Ruhe des Gekreuzigten einen wirksamen Gegensatz. Magdalena hält seine Füße umarmt, während ihr gelöstes, rothblondes Haar über den Rücken wallt: ein Motiv, das bei Fra Angelico sich wiederholt. Maria ist nicht in Ohnmacht gesunken, sondern wird von Frauen unterstützt. Soldaten streiten um das Gewand, im Hintergrunde sieht man Longinus mit der Lanze. — 34. Die Grablegung ist wohl die bedeutendste Leistung Giotto's im ganzen Cyklus. Großartige Tragik spricht aus dem Bilde, und tiefe Accorde des Schmerzes tönen uns entgegen, wie das Leid aller vernünftigen Creatur um das hohe Opfer. Maria umfaßt den Leichnam, den sie mit ihren Knieen stützt, während eine Frau mit beiden Händen den Kopf emporhält; zwei andere haben je eine Hand, Magdalena die Füße ergriffen. Diese geschlossene Gruppe sitzender Frauen wird überragt von Johannes, der, die Arme nach hinten geworfen, sich auf den Leichnam stürzen will: eine Bewegung, die später von Donatello am Relief der Kanzel von S. Lorenzo in Florenz wiederholt ist. Links von Johannes stehen zwei Jünger mit dem Tuch, das bei der Abnahme vom Kreuz diente; rechts eine andere Gruppe, in der Luft flatternde Engel. — 35. Das Noli-metangere zeigt Magdalena in ergreifend inniger, demüthiger Geberde ihre Arme dem Meister entgegenstreckend. Die sanfte Neigung des Hauptes Christi mildert die abweisende Geberde der Hand: ein edles Motiv, das die spätere Kunst übernommen hat [1]. Links ist das offene Grab, worauf zwei Engel mit Stäben sich niedergelassen haben; davor lagern vier schlafende Krieger. — 36. Die Himmelfahrt gibt den im weißen Gewande emporschwebenden Erlöser in Profilstellung, die Füße in Wolken gehüllt, das Antlitz dem Himmel zukehrend, die Hände erhoben. In goldener Mandorla, von mitziehenden Schaaren Erlöster begleitet, steigt er zu seinem ewigen Throne auf. — Die letzte Composition — 37 — ist die Herabkunft des Heiligen Geistes, in circularer Anordnung unter offener Architektur; sie befindet sich gegenüber dem heiligen Abendmahl.

Wir wenden uns nun dem letzten Gericht über der Eingangspforte zu, denn die Malereien des Chores, Tod, Begräbniß und Himmelfahrt Mariä, sind nicht von Giotto [2]. Es nimmt die ganze Wand ein und ist leider in einzelnen Theilen sehr verdorben. Der Richter, in bunter Aureola, von Cherubimköpfen umgeben, ragt in übermenschlicher, ernster Größe hervor; sein Haupt ist den Verklärten zugeneigt, die er zur Besitznahme des Reiches einladet, die Linke abwehrend den Verdammten zugekehrt. Die rechts und links im oberen Theile des Bildes heranziehenden Schaaren tragen wehende Fahnen, kriegerische Embleme und die Leidenswerkzeuge [3], die obersten rollen den Himmel

[1] So erinnert das liebliche Fresco Fra Bartolommeo's im Gartenhause des ehemaligen Convents von Pian di Mugnone sehr an dieses Bild.

[2] Von Förster a. a. O. S. 252 für echt erklärt, wenngleich überarbeitet!

[3] Vgl. Malerbuch vom Athos, S. 102: ‚Die dritte Ordnung. Fürstenthümer,

auf. Neben Christus erblickt man nicht, wie üblich, Maria und Johannes, sondern die zwölf Apostel auf goldenen Thronen. In der Anordnung derselben zeigt sich schon die Anwendung perspectivischer Gesetze der Verkürzung und Verschiebung, wie sie später Orcagna in S. Maria Novella, Ghirlandajo und Fra Bartolommeo ausgebildet haben. Die Schaaren der Heiligen sind nur noch in Resten vorhanden, an ihrer Spitze erscheint Maria in goldener Mandorla, von einem Engel getragen, in wallendem Mantel und rothem Unterkleide. Auf diese folgt, und zwar in kleineren Figuren, eine Gruppe von Erlösten, welche Engel nach oben führen; darunter ist in zehn kleineren Gestalten die Auferstehung des Fleisches in verschiedenen Stadien erwachenden Bewußtseins dargestellt. Die Gruppe des Donators und der Engel schließt sich an: in Purpurgewand und Kappe reicht Enrico de' Scrovegni knieend das Abbild der von ihm erbauten Kapelle dar und zwar an drei Engelsfiguren. Dahinter ragt, von zwei Engeln getragen, ein mächtiges Kreuz empor. Im Anschluß an die byzantinische Kunst [1] sehen wir auch hier vom Throne des Weltenrichters einen Feuerfluß ausgehen, der die Sünder verschlingt, ein Bild der strafenden Gerechtigkeit, das schon von Johannes Damascenus erwähnt ist. Lucifer sitzt auf zwei Drachen und zermalmt seine Beute zwischen den Zähnen, während seine Krallen zwei weitere Opfer halten: vom Haupte gehen Schlangen aus. In der Tiefe zeigen sich Abgründe voll Gepeinigter. Die nackten, stürzenden und sich windenden Körper sind richtig gezeichnet, denn Giotto besaß für jene Zeit nicht geringe Kenntniß der Anatomie. Einzelne Figuren vertreten den Humor: so die hinter dem Kreuze sich bergende; ein Geiziger, der einen schweren Sack trägt, während ein Teufel ihm ein langes Register ungerechten Erwerbes vorliest; ein Bischof, der, mit einer Hand den Geldbeutel umklammernd, mit der andern einen armen Sünder losspricht. In diesem Theile der Composition ist manches übermalt.

Zwei Wege sind es, die zu diesen Endpunkten menschlicher Geschicke führen, und Giotto hat sie in jenem monumentalen Credo durch allegorische Bilder versinnlicht, die sich, grau in grau, am Sockel der Wände hinziehen [2].

Die ‚Hoffnung' steht dem Orte seligen Genießens am nächsten; nach Dante ist sie ein sicheres Erwarten zukünftiger Herrlichkeit auf Grund eigenen Verdienstes [3]

Erzengel, Engel. Diese werden also dargestellt: sie tragen Kriegsgewänder und sind mit goldenen Gürteln umgürtet und in ihren Händen halten sie Lanzen.'

[1] Malerbuch S. 268: ‚Und ein Feuerstrom geht von den Füßen Christi aus.' Didron (Malerbuch S. 269, Anm. 1) ist im Irrthum, wenn er sagt: ‚Das Christenthum ist in der griechischen Kirche nicht so mild, wie in der lateinischen. Bei uns sieht man kein Feuer vom Throne oder von den Füßen Christi ausgehen, um die Sünder zu verschlingen und zu verzehren.' [2] Tafeln bei Selvatico, Sulla cappellina etc.

[3] Paradiso, c. XXV, v. 67 ss.:

‚Speme, diss' io, è un attender certo
Della gloria futura, il qual produce
Grazia divina e precedente merto.'

und der Gnade. Sie ist als jugendliche Figur dargestellt, zu der Krone aufschwebend, die ein Engel reicht. Andrea Pisano hat die spes an der Thür des Baptisteriums noch sitzend gedacht, ruhig zu der Krone hinblickend, hier ist sie verkörperte Sehnsucht. Ihr Gegensatz, die ‚Verzweiflung', eine Megäre, setzt ihrem Leben durch Erhängen ein Ende. Ein Dämon zieht ihr die Seele aus dem Körper. ‚Caritas', die thätige Liebe, erscheint heiteren Antlitzes, als wahre Abundantia, mit Früchten und Blumen ausgestattet; zu ihren Füßen liegen Säcke mit Geld, die Spenden an die Armuth. Zu Christus gewendet, dessen Halbfigur von oben her in das Bild ragt, bietet sie ihm ein Herz dar. Ihr Gegensatz, der ‚Neid', ist durch eine böse Alte personificirt, welche in Flammen steht, ein treffendes Symbol für den unlöschbaren Durst. Aus dem Munde geht eine Schlange hervor, sie in die Stirn beißend, denn die Folgen des Neides kehren sich gegen den Urheber. Krallen an den Händen bezeichnen das Zerstören des guten Rufes, indes die großen wolfsartigen Ohren an die ‚gierige Wölfin' erinnern, welche Dante nennt [1].

Der ‚Glaube' tritt als Matrone auf, mit einer Art Mitra geschmückt, in der Rechten das Kreuz haltend, das sie auf ein zerbrochenes Idol stemmt, in der Linken eine Rolle mit dem Credo entfaltend. Am Gürtel hängen die Schlüssel, zu Füßen liegen einige Bücher, zwei kleine Halbfiguren schauen von oben herab. Das Gewand fließt in schönen Faltenlagen um die ausdrucksvolle, imponirende Gestalt. Hier zeigt sich, wie bedeutsam Giotto die Einzelfigur zu charakterisiren im Stande ist. Der ‚Unglaube' tritt als Mann auf, behelmt, in weite faltige Kleider gehüllt, sorglos in der Haltung, auf der ausgestreckten Rechten ein kleines Götzenbild tragend, das mit einem um den Hals des Mannes geschlungenen Strick ihn auf die rechts lodernden Flammen zuführt. Es soll hiermit wohl angedeutet sein, daß, wo der Glaube mangelt, ein Idol die Seele beherrscht und schließlich dem Verderben zulenkt. Die kleine von oben herabschauende Greisenfigur bedeutet die verschmähte ewige Wahrheit [2].

Die ‚Gerechtigkeit', eine ehrwürdige Matrone mit Krone und Mantel, balancirt die Schalen einer Wage, in denen zwei geflügelte Figürchen stehen, wie Genien etwa, deren eine mit Lorbeer einen fleißigen Arbeiter krönt, während die andere einen Uebelthäter hinrichtet. Die Segnungen der Gerechtigkeit werden durch ein kleines Predellenbild illustrirt: hier sehen wir ein Paar, das auf die Falkenjagd zieht, eine fröhliche Gruppe von

---

[1] Inf. c. I, v. 97 ss.:

‚Ed ha natura sì malvagia e ria,
Che mai non empie la bramosa voglia,
E dopo il pasto ha più fame che pria.'

[2] Selvatico meint, es sei David, ‚il divino cantor del sommo Duce'. L. c. p. 52. Infidelitas im Sinne der Väter ist übrigens Häresie oder Idololatrie.

Tanzenden und Kaufleute, die friedlich ihres Weges ziehen. Die ‚Ungerechtigkeit' ist die in einem festungsartigen Thor sitzende Gestalt eines Richters mit Schwert und Lanze, an der Spitze mit Krallen bewehrt, auch die Finger endigen in Krallen. Um die Figur zieht sich Strauchwerk herum. Die Predellenbilder illustriren die Folgen der injustitia: man sieht Raub, Mord und Vergewaltigung einer Frau. Die Andeutung des Festungsthores mit Zinnen bezieht sich auf das in Feudalschlössern und Burgen zertretene Recht des Volkes; in dem Buschwerk hat sich der Künstler vielleicht im Sinne von Dante verschlungene Irrpfade menschlicher Schuld gedacht[1].

Die ‚Mäßigung' offenbart ihren ruhigen und milden Charakter in gesammelter Haltung; im Munde trägt sie ein Gebiß, den Zügel des Wortes. Das Schwert ist mit dem Gürtel an die Scheide festgebunden. ‚Zorn' ist ein Weib, das mit rasender Geberde ihr Kleid über der Brust zerreißt.

‚Tapferkeit' tritt als gepanzerte Frau mit Löwenfell und Streitkolben auf, während die Linke den Körper mit einem großen Schilde bis zu den Augen deckt; im Schilde stecken abgebrochene Pfeile. Auch hier wurde die am Baptisterium zu Florenz durch einen jugendlichen Hercules repräsentirte Allegorie erweitert. Die ‚Unbeständigkeit' ist eine jugendliche Frau, auf einem Rade balancirend, das auf schiefer Ebene dahinrollt, indes der wallende Schleier die Heftigkeit der Bewegung anzeigt[2].

Die ‚Klugheit', vor einem jener mittelalterlichen Pulte sitzend, deren sich die Gelehrten bedienten, mit einem Buch vor sich, hält in der Rechten einen Zirkel, links einen Spiegel, in dem sie sich betrachtet; sie ist janusköpfig gedacht, das jugendliche Antlitz blickt zum Spiegel, das andere, männlich und alt, nach oben. Die ‚Thorheit' zeigt sich als phantastisches, aufgeputztes Wesen mit einem Kopfschmuck von Federn nach indianischer Weise, in der Rechten eine Keule tragend. Das kurze, ausgefranzte Kleid ist mit einem aus Stroh geflochtenen Gürtel zusammengeschnürt. Daß Giotto hier mehr als ein bloßes Bild der Narrheit geben wollte, ist ersichtlich: der heidnische Aufputz deutet gewiß im Sinne des Apostels auf die Heiden, welche der Thorheit ihres Herzens überlassen sind[3].

So stellt sich der Cyklus dieser Malereien als ein tiefdurchdachter Organismus dar. Noch andere Aufträge folgten den Arbeiten in der Kapelle, denn des Künstlers Ruhm verbreitete sich schnell. Die neu entdeckten Figuren im Kapitelsaal von S. Antonio sind leider die einzigen Ueberreste jener weiteren Thätigkeit in Padua. Michael Savonarola, der um 1440 seinen Commentar

---

[1] Inf. c. I, v. 6: ‚Questa selva selvaggia ed aspra e forte.'

[2] Ecclesiastic. c. XXXIII, 5: ‚Praecordia fatui quasi rota carri et quasi axis versatilis cogitatus illius.'

[3] Crowe und Cavalcaselle I. 239 f. nennen die Figur ‚ein dickleibiges groteskes Frauenbild'. Uebrigens ist sie auf neuem Bewurf ergänzt. Gute photographische Reproductionen des gesammten Cyklus werden von Naya in Venedig angefertigt.

schrieb, erwähnt, Giotto habe so viel Anerkennung gefunden, ‚daß er einen großen Theil seines Lebens damit zubrachte, diesen Aufträgen nachzukommen, auch habe er den Kapitelsaal des Ortsheiligen geschmückt‘ [1]. Von jenen Malereien sind, obgleich sehr beschädigt, noch sechs durch Pilaster getrennte Figuren zu erkennen, nämlich: Franciscus, die hl. Clara, zwei Prophetengestalten und ein Gekrönter, ferner die Stigmatisation, das Martyrium in Ceuta und eine Verkündigung, schließlich noch einige Gerippe als Bilder des Todes. Der giotteske Stil ist zweifellos, obgleich mehrere Brände und Reparaturen, sowie der Umbau des Deckengewölbes den Bildern stark zugesetzt haben, die erst in neuerer Zeit aus der Tünche hervorgetreten sind. Daß Giotto auch im ‚Salone‘ thätig gewesen, wurde mehrfach angenommen, da sich sein Name bei der Figur eines Astronomen rechts vom Haupteingang vorfindet; aber einmal brannte dieses Gebäude 1420 nieder, dann zeigen jene Reste von Malerei eben nur noch Anklänge giottesken Stiles [2]. Vasari läßt Giotto dann auch in Verona im Auftrage Can Grande's della Scala thätig sein und ein Altarwerk für S. Francesco anfertigen; doch ist nichts davon erhalten, ebenso wenig in Mailand wie in Ferrara, wo er im Palast der Este und in S. Agostino gemalt haben soll. Dann soll er auf Antrieb Dante's nach Ravenna gekommen sein, wo allerdings in einer Kapelle der Kirche S. Giovanni Evangelista Deckenmalereien erhalten sind, nämlich die vier Evangelisten mit ihren Symbolen und die vier großen Kirchenlehrer: ein Werk, das den monumentalen Ernst und die Weihe echter Schöpfungen Giotto's an sich trägt. Die Evangelisten sind theils als Jünglinge, theils als energische Männer mit Betonung des Natürlichen in Geberde und Haltung dargestellt. Der Grund ist blau mit goldenen Sternen, die Figuren, wie die Symbole der Evangelisten, tragen goldene Nimben. Alles ist ruhig und würdevoll gehalten.

Giotto's beglaubigter Aufenthalt in Neapel fällt zwischen 1330—1333. Vasari läßt ihn irrthümlich mit Clemens V. nach Frankreich reisen und in Avignon, wie an anderen Orten, Fresken und Tafelbilder ausführen, dann reich und berühmt im Jahre 1316 zurückkehren. Aber einmal verlegte Clemens V. den päpstlichen Sitz 1305 nach Avignon, dann scheint erst von Benedikt XII. nach 1334 ein Ruf an Giotto erfolgt zu sein, dem dieser, vom Tode überrascht, nicht zu entsprechen vermochte [3]. Dem hochentwickelten

---

[1] Muratori, SS. XXIV. col. 1170: ‚Et tantum dignitas civitatis eum commovit, ut maximam suae vitae partem in ea consummaverit.‘ ‚Capitulumque Antonii nostri etiam sic ornavit.‘

[2] Die jetzt vorhandenen Malereien, Zeichen des Thierkreises, Arbeiten in den Monaten, Planeten, das menschliche Leben 2c. sind theils von Zuan Miretto aus Padua, theils von einem Ferraresen, wie aus dem Anonymus des Morelli hervorgeht. Vgl. Vasari I, 400 Anm., 2 und Anon. in den Quellenschr. Wien 1888, S. 32.

[3] Vgl. Crowe und Cavalcaselle, ital. Ausg., S. 457 ff. Fra Jacopo da Bergamo bemerkt im 3. Buch der ‚Cronaca‘ zum Jahre 1342: ‚Cum a Benedicto pontifice

Stil nach, welcher volle Reife des Talentes bekundet, schließen sich an die Malereien in Padua diejenigen in Florenz, zumal die Arbeiten in S. Croce. Wir folgen deshalb Giotto in die Hauptstadt Toscana's.

Giotto in Florenz.

Giotto schmückte in S. Croce vier Kapellen der Peruzzi und Bardi mit Fresken, die, später übertüncht, in den Jahren 1841 und 1863 wieder ans Licht kamen. Seit der Gründung der stattlichen Franziskanerkirche von S. Croce, am 3. Mai 1294 [1], wetteiferten die angesehensten Familien, zur Vollendung des Baues thätig zu sein, und diesem Eifer verdanken wir Giotto's reifste Compositionen, in denen er alle Größe seiner künstlerischen Anschauung erschlossen hat.

Die Kapelle der Peruzzi enthält am Eingangsbogen die Halbfiguren von Propheten, an der Decke, auf goldgestirntem, blauen Grunde, die Symbole der Evangelisten. Die Bilderreihen der Wände schildern Momente aus dem Leben der beiden Johannes. In der großen Lünette zur Rechten sehen wir Zacharias an den Stufen des Altars mit dem Rauchfaß, hinter ihm drei Figuren, musicirend [2], während der Engel ihm, dem freudig Erschreckten, die Verkündigung bringt. — Darunter folgt eine Doppelscene, einmal die Geburt des Johannes: Elisabeth, ruhend, wird von zwei Frauen bedient; dann, getrennt durch eine Zwischenwand, Zacharias, den Namen seines Sohnes auf ein Täfelchen schreibend, während er auf den Neugeborenen hinschaut, der ihm dargebracht wird. Das nackte Kind ist hier wahrhaft anmuthig gebildet, Zacharias in Haltung und Gewand eine edle, classische Figur. — In der dritten Reihe sehen wir, unter offener Halle, das Gastmahl des Herodes [3] und den Tanz der Salome, eine Composition von ebenso klarem und präcisem Ausdruck, wie sorgfältigem Studium der Natur in Gesten und Charakteristik der einzelnen Typen. Mit Recht wird der Geigenspieler in seiner leichten, gefühlvollen Haltung bewundert. Neben dieser Scene findet man die Tochter der Herodias nochmals, das Haupt des Täufers ihrer Mutter präsentirend, eine Vereinigung getrennter Ereignisse, die etwas störend wirkt.

---

in Avinionem ad pingendum martyrum historias ingenti pretio statutum fuisset, morte praeventus rem omisit.' Cfr. Albertini, Memoriale de mirabilibus novae et veteris Romae, 1510, p. 54. Ebenso Platina, Vite de' Pontefici, ed. Venez. 1663, p. 414. Benedikt XII. war aus Toulouse. Vgl. den Aufsatz von Grimm (Künstler und Kunstw. II, 203) über Giotto's Verhältniß zu Benedikt XII.

[1] C. Guasti, Opuscoli II. 22, n. 6. Rinuccini, Ricordi storici ad ann. Die übertünchten und verlorenen Fresken existirten noch 1677, als Cinelli die ,Bellezze di Firenze' Bocchi's mit neuen Commentaren herausgab.

[2] Diese Zeugen des Vorgangs entsprechen nicht der biblischen Erzählung bei Lucas und der Tempelordnung. Luc. 1, 21 heißt es: ,Das Volk aber wartete auf Zacharias, und es wunderte sich, daß er so lange im Tempel verweilte.'

[3] Matth. 14, 6. Marc. 6, 22.

Die gegenüberliegende Wand der Kapelle zieren noch bedeutsamere Compositionen, Werke hoher Vollendung, an Aufbau und Klarheit des Wollens, Kraft der Ueberzeugung Musterbilder für alle Zeiten.

In der Lünette sehen wir auf öder Felseninsel den in mystischen Schlaf versenkten Johannes, über ihm in einer Wolke, mit einer Sichel in der Hand, Christus als Schnitter, Engel zur Seite, von denen einer den das kreisende Weib bedrohenden Drachen bändigt, andere die vier Thiere der Apokalypse halten. Darunter folgt die ‚Erweckung der Drusiana‘ in Gegenwart von erstaunten und bittenden Zeugen. Die Mitte dieser herrlichen Composition nimmt die von einer Bahre sich aufrichtende Figur der Drusiana ein, ihre Arme dem gegenüberstehenden Apostel entgegenstreckend. Zu dessen Füßen knieen zwei hilfesuchende Frauen, hinter ihm folgen erstaunte Zeugen und ein herbeieilender Krüppel. Auf der anderen Seite ebenfalls eine Gruppe Zuschauer in wechselnden Stellungen, im Hintergrunde die Mauern einer Stadt. Meisterhaft abgewogen, auf den ersten Blick verständlich als ein übernatürliches Ereigniß, das seine Wirkungen auf die Theilnehmer äußert, voll dramatischen Lebens und doch gemessen im Rahmen des hohen Stils, offenbart sich dieses Bild in schlichter Größe imponirend dem Beschauer. Die machtvolle Geberde des Johannes, die entgegenkommende der Erweckten, welchen Strom inneren Lebens und höherer Kraft geben sie kund, der diese beiden vereinigt, und wie ist jede der Personen, in welchen das Ereigniß sich spiegelt, mit Sicherheit an ihren Platz gestellt, um eine Aufgabe in der Scala der Affecte zu erfüllen und als lebendiger Theil des kunstvollen Organismus zu wirken! Wie breit und edel ist das Kostüm den Figuren angepaßt und welche Noblesse in Stellungen und Geberden schließt hier jedes genrehafte Bewegen und Regen völlig aus!

Dieser Todtenerweckung reiht sich ebenbürtig die Aufnahme des Apostels in den Himmel an, wobei Giotto der Legende folgt, welche Johannes 90jährig sterben läßt, nachdem ihm Christus seinen Tod und Himmelfahrt verkündet. Der Apostel versammelt die Gemeinde zum letztenmal und steigt dann in die vor dem Altar befindliche Gruft, wo er verscheidet, um darauf in blendendem Licht zum Himmel entrückt zu werden. Giotto hat diesen Moment gewählt: aus dem unter einer Säulenhalle befindlichen Grabe schwebt der Apostel durch die offene Decke zu Christus empor, der ihm, von Aposteln oder Heiligen umgeben, die Arme entgegenstreckt. Goldene Strahlen gehen vom Antlitz Christi über Johannes aus und umhüllen ihn. Rechts und links davon ordnen sich die Zuschauer. Eine Figur liegt am Boden und verbirgt ihr Antlitz, die nebenstehende hebt erschreckt den Arm empor, um sich vor dem Licht zu schützen. Auf der anderen Seite beugt sich ein Mann in recht natürlicher Haltung in das offene Grab, eine Frau neben ihm wendet ihr jugendliches, classisches Profil etwas zögernd ebenfalls demselben zu, eine andere kehrt sich mit emporgehobenen Händen entsetzt zu zwei neben ihr

stehenden Männern und bekräftigt das Wunder. Es sind wahre Meisterzüge in der Charakteristik dieser verhältnißmäßig wenigen Personen. Und wie herrlich ist die Greisenfigur des emporschwebenden Johannes, mit dem Ausdruck höchsten Verlangens, bei Christus zu sein! Fürwahr eine Gestalt in dem breiten Wurf der Toga, wie sie Masaccio nicht schöner hervorgebracht hat. Dabei ein warmes und mildes Colorit, entsprechend dem freudenreichen, lichthellen Ereigniß.

Außer dieser Kapelle hat Giotto noch drei andere in S. Croce mit Fresken geziert [1], aber nur die der Familie Bardi ist in neuerer Zeit von der Tünche befreit worden [2]. Den Zeitpunkt jener Stiftung zu fixiren ist zwar nicht möglich, indes läßt sich aus dem Stil der Malerei schließen, daß sie nicht, wie Vasari angibt, vor den Arbeiten in Assisi, sondern nach 1307 geschehen ist. Erst 1310, wo Ridolfo de' Bardi durch den Tod seines Vaters in den Besitz des nicht sehr ansehnlichen Vermögens kam, dürfte er in der Lage gewesen sein, Familienstiftungen zu machen [3]. Diese Malereien der Cappella Bardi geben Ereignisse aus dem Leben des hl. Franz von Assisi, und zwar, wie dort, in je drei Abtheilungen der Wände. In der Lünette der linken Wand beginnt die Erzählung mit der Weltentsagung, jener Scene vor dem erbitterten Vater, wo der Bischof die Nacktheit des Franz bedeckt und Bernardone, die Kleider seines Sohnes am Arm tragend, von den Umstehenden gehindert wird, jenem zu Leibe zu gehen. Die Composition ist in zwei Gruppen zerlegt, die sich erregt gegenüberstehen. Körper und Haltung des jugendlichen Franz sind weicher und milder als auf dem Bilde zu Assisi, die des Bischofs ist energischer als dort, auch die Gesten der Zuschauer entsprechen dem ausgebildeten Stil Giotto's. Die Erzählung setzt sich nun, anstatt unterhalb der Lünette, an der gegenüberliegenden Wand fort. Hier sehen wir Franciscus mit seinen Genossen vor Papst Honorius knieen, der ihm die Ordensregel bestätigt. Darunter folgt die Probe des Feuers vor dem Sultan, welcher seine zurückweichenden Priester auffordert, es dem kühn auf das Feuer zuschreitenden Heiligen nachzuthun. Ein zuschauender Mönch schwankt sichtbar zwischen Furcht und Hoffnung. Die Handlung ist äußerst sprechend und lebensvoll. Gegenüber findet man die Erscheinung des Franciscus in der Kirche zu Arles beim hl. Antonius — der als Priester fungirt —, eine

[1] Nach Vasari enthielt die Kapelle der Giugni Scenen aus dem Leben der Martyrer, die der Tosinghi solche aus dem Leben Mariä: Geburt, Verlobung, Verkündigung, Anbetung der Weisen, Darstellung im Tempel, Tod. L. c. p. 374.

[2] Milanesi, bei Vasari l. c., bemerkt: ‚Scoperte le pitture della cappella Peruzzi nel 1841, si continuò alle altre, salvo quelle della cappella Tosinghi e Spinelli perdute senza rimedio, dopochè nel 1837 vi fu ridipinto sopra dal pittore Martellini.‘

[3] Die Neigung für den Franziskanerorden ersehen wir daraus, daß Giovanni, der Sohn Ridolfo's, in den Orden tritt (Guasti, Opuscoli II, 25).

Composition, die an Unmittelbarkeit und Frische der Anschauung jener in Assisi nachstehen dürfte. Die schöne Scene, wo der Heilige im Vorgefühl des Todes sich nach Maria degli Angeli tragen läßt und, anhaltend, die Stadt noch einmal segnet, ist mit der Vision des Bischofs zu Monte Gargano (wie in Assisi) zu einem Bilde vereinigt. Dem gegenüber sehen wir Franz auf der Bahre, von den Genossen beweint, die schönste Composition des Cyklus und ein Vorbild für die spätere Malerei in der Auffassung dieses Gegenstandes. Hinzugefügt ist — im Vergleich mit dem Bilde von Assisi — die Person des ungläubigen Girolamo, seine Finger in die Wunde des Todten legend [1].

Die in vier Dreiecke zerlegte Deckenwölbung der Kapelle zeigt den Ordensstifter in der Glorie und die drei Gelübde, oder Tugenden, in Allegorien. Die ‚Armuth' ist, ähnlich jener zu Assisi, eine magere, mit Dornen und Rosen bekränzte Figur in zerrissenem Gewande, einen Stab in der Hand tragend, von einem Hunde verfolgt. Die ‚Keuschheit' sitzt im Thurm, von zwei Engeln beschützt, den Kopf verhüllt; ‚Gehorsam' hat das Aussehen eines Mönches mit Joch, den Finger auf die Lippen haltend. Die Figuren sind in ein Fünfeck eingeschlossen. — Am Eingangsbogen finden wir Heilige, die beiden Ludwig, Clara und Elisabeth von Ungarn, jedoch infolge Uebermalung stark mitgenommen.

Die schöne Kirche S. Croce erhielt von Giotto noch eine Tafel mit der Krönung Mariä [2] und, nach Vasari, ein Crucifix. Unter den übrigen Fresken befand sich auch ein Portrait Dante's, welches Alessandro Allori copirte und beim Tode Michelangelo's ausstellte. Diese Tafel mit der Krönung Mariä ist das bedeutendste Staffeleibild des Meisters und in Tempera ausgeführt. Die Mitte desselben nehmen Christus und Maria, auf einem gemeinsamen Throne sitzend, ein. Eine Schaar von knieenden Engeln begleitet mit Orgelspiel und anderen Instrumenten den Augenblick, wo Christus seiner Mutter die Krone aufsetzt. Heilige assistiren zu beiden Seiten, darunter links Petrus und Moses, rechts Paulus und Abraham: ein wirkungsvoller Gegensatz. Die ganze Be-

[1] Der Franciscus in der Glorie ist neu, vieles wurde übermalt, dicke schwarze Conturen haben den Umriß zerstört. Auch die Vorderseite der Cappella Bardi ist bloßgelegt. Man sieht hier in einer Blende die Stigmatisation, eine Zeichnung Giotto's. Die Heiligen am Chorbogen (Außenseite) sind von Agnolo Gaddi. Ueber dem Eingang zur Cappella Tosinghi eine auf Wolken schwebende Madonna nebst zwei Medaillons, wohl auch von Giotto.

[2] Vasari l. c. p. 374: ‚Nella cappella de' Baroncelli è una tavola a tempera di man di Giotto etc.' ‚E perchè in questa opera è scritto a lettere d' oro il nome suo etc.' Das Datum, welches, nach Vasari, vorhanden war, ist fort, vielleicht damals, als man die fünf Theile, aus denen die Tafel bestand, neu einrahmte, durch Absägen entfernt. Man liest: ‚opus Magistri Jocti'. Die 26 kleinen Tafeln mit Scenen aus dem Leben Christi und des hl. Franz, welche einst die Schränke der Sacristei zierten, stammen von Taddeo Gaddi und sind jetzt in der Akademie zu Florenz. Vgl. Crowe und Cavalcaselle I, 255 ff.

handlung dieses Temperabildes beweist, daß Giotto als Miniaturmaler Hervorragendes geleistet haben muß; wie er auch solchen feierlichen Repräsentationsscenen durch geistreiche Auffassung eine höhere Seite abzugewinnen vermochte, ergibt die reiche Charakteristik der Engel, der Ernst und die Theilnahme, in der sie ihrer musikalischen Aufgabe sich widmen, dann die eigenartige Beseelung und Anordnung der übrigen Gruppen. Das Bild hat leider durch öfteres Verputzen und Firnissen die Giotto eigenthümliche zarte Harmonie des Colorits eingebüßt und einen stumpfen Ton angenommen.

Das von Vasari erwähnte Crucifix mit Maria, Johannes und Magdalena, oberhalb des Grabes von Carlo Marzuppini, und die ‚Verkündigung', oberhalb dessen von Leonardo Aretino, gingen verloren [1]. Die Malereien im Refectorium von S. Croce, von Vasari für Werke Giotto's erklärt, sind zwar vorhanden, aber Schülerarbeit, ebenso wie die genannten kleineren Sacristeibilder, jetzt in der Akademie zu Florenz. Außer diesem Crucifix malte Giotto noch andere, die wir hier anführen wollen.

Beglaubigt ist jenes für die Kirche S. Maria Novella und zwar durch Testament eines gewissen Ricuccio quondam Pucci, aus jener Gemeinde, vom 15. Juni 1312. Derselbe stiftet eine Geldsumme für die Unterhaltung einer Lampe, welche vor dem durch Giotto gemalten Crucifix brennen soll [2]. Aus dem Testament ersehen wir zugleich, daß eine zweite Lampe vor einem Bilde Giotto's, eine Madonna vorstellend, in derselben Kirche, und eine dritte vor einer im Besitz der Dominikaner zu Prato befindlichen Tafel des Meisters angebracht werden sollte [3]. Das zur Zeit in S. M. Novella befindliche Crucifix ist aber, verglichen mit denen von S. Marco und Ognissanti zu Florenz, sowie mit der Kreuzigung in Assisi, augenscheinlich kein echtes Werk Giotto's in jener neuen, bahnbrechenden Richtung, welche die harte, schematische Weise der Byzantiner zu neuer, christlicher Auffassung verklärte, sondern gehört noch einigermaßen jener älteren Richtung an. Ob es von Puccio Capanna, Giotto's Schüler, stammt, ist nicht zu erweisen, da wir seinen Stil nicht kennen. Zweifellos echt sind die Crucifixe von S. Marco und das der Ognissanti, welche mit dem Bilde der Kreuzigung in der Unterkirche von Assisi übereinstimmen, in der Auffassung des Körperlichen auch mit dem Petrus auf der Tafel zu Rom. Giotto ersetzte das Herbe des byzantinischen

---

[1] Vasari l. c. p. 375.

[2] ‚Ex quo oleo unus urceus sit pro tenenda continue illuminata lampada Crucifixi entis in eadem ecclesia Sancte Marie Novelle, picti per egregium pictorem nomine *Giottum Bondonis* qui est de dicto populo Sancte Marie Novelle.' Milanesi ap. Vasari l. c. p. 394, n. 4.

[3] ‚Pro lampade magne tabule in qua est picta figura B. M. V.: quae tabula est in eadem ecclesia Sancte Marie Novelle.' ‚Pro illuminanda pulcra tabula ente in ecclesia ipsius conventus, quam ipse Ricucci fecit pingi per egregium pictorem nomine Giottum Bondonis de Florentia.'

Schemas im Leidensmoment durch eine milde, ruhige Haltung, edle Linienführung, durch eine Verklärung des Schmerzes, indem er übermenschliche Würde betonte. Die altchristliche Zeit hatte, um das Göttliche, Leidenslose in der Natur des Erlösers zu versinnlichen, denselben aufrecht und lebend, ohne Züge schmerzvoller Empfindung dargestellt; dann überwog der strenge und niedere Realismus, der sich in den Werken der Maler von Pisa, Lucca und Arezzo ausspricht. Giotto kehrte zurück zu dem edlen Christustypus, wie er in den Mosaiken Ravenna's fortlebt, und seine eigenen anatomischen Kenntnisse befähigten ihn, einer lebenswahren Auffassung nachzustreben. Sein Ideal ist ein geläutertes, das des Gottmenschen, nicht ohne einen Zug von der Wucht antiker Größe in der ruhigen, statuarischen Haltung und Breite der Formen. Hätte Giotto nur diesen Crucifixus der Nachwelt überliefert, er hätte genügt, ihm einen ersten Rang unter den bahnbrechenden Talenten zu sichern.

Der Gekreuzigte in S. Marco [1], oberhalb des Portals, gibt uns diesen Typus, wie er in Assisi sich darstellt, rein wieder. Entsprechend der Sitte jener Zeit, endigen die Kreuzesarme in Medaillons mit den Brustbildern Mariä und Johannes'; zu Häupten ist der Pelican angebracht, am Fuße des Kreuzes der Todtenkopf, als Symbol Adams, und eine betende Figur, wohl der Donator.

In der Kapelle der Gondi-Dini zu Ognissanti [2] finden wir ein nicht minder erhabenes Bild des Gekreuzigten, in der Anatomie des Leibes vielleicht noch richtiger gezeichnet als das erstere, mit etwas stärkerer Betonung des Leidens. Die Füße sind hier übereinander gelegt, das Colorit erscheint zwar leichenhaft, aber durchsichtig und harmonisch, ohne die tiefen, grünen Schatten der Byzantiner.

Das Crucifix in S. Felicità dürfte seiner technischen Behandlung nach einer etwas späteren Zeit angehören [3].

Vasari berichtet, Giotto habe in der Kirche der Humiliaten, Ognissanti zu Florenz, eine Kapelle und vier Tafeln gemalt, auf einer ‚die Madonna mit dem Kinde im Arm, von vielen Engeln umgeben' [4]. Dieses Bild, die majestätisch thronende Madonna, befindet sich jetzt in der Akademie der Künste daselbst und zeigt eine Composition von 14 Figuren. Ist in der Hauptgruppe selbst noch der Ernst früherer Auffassung maßgebend, zumal bei dem Kinde, so macht sich in der Umgebung mehr Freiheit der Bewegung und körperliche Anmuth geltend, zumal bei den assistirenden Engeln. Ein Vergleich mit dem Bilde Cimabue's ist für die Entwicklung der Kunsttypen lehrreich.

Die von Vasari genannten Malereien aus dem Leben Johannes des Täufers, in S. Maria del Carmine, sind bis auf einige Fragmente verloren,

---

[1] Vasari l. c. p. 394: ‚Fece in S. Marco, a tempera, un Crocifisso in legno, maggiore che il naturale e in campo d' oro.'

[2] Vasari l. c. p. 396.

[3] So Crowe und Cavalcaselle I, 236 f. [4] l. c. p. 396.

welche einzelne Galerien, z. B. die Nationalgalerie in London, Liverpool, dann die Cappella Ammanati des Campo Santo zu Pisa, aufbewahren, aber jene Reste stehen als Schülerarbeiten weit unter dem großen Meister [1]. Verloren sind auch die ‚Geschichte des christlichen Glaubens‘, Frescobild im Palast der Guelfen zu Florenz mit dem Portrait Clemens' IV., das Votivbild für Paolo di Lotto Ardinghelli, in San Maria Maggiore, welches den hl. Ludwig und die Portraits Paolo's mit seiner Ehefrau darstellte, die Fresken und Tafeln im Kloster zu Faenza, das kleine Werk für Baccio Gondi in Florenz, die Fresken in der Badia, die Tafel für die Nonnen von S. Giorgio, große allegorische Darstellungen in der Halle des Podestà, jene im Besitz Petrarca's befindliche Madonna, eine andere der Dominikaner von Prato.

Aus dem Testament Ricuccio's erfahren wir, daß Giotto zum Kirchspiel von S. Maria Novella gehörte; er muß also längere Zeit hier geweilt haben, wie auch die Menge seiner Arbeiten in Florenz schließen läßt.

Giotto in Neapel.

Rückkehr nach Florenz und Thätigkeit als Baumeister.

‚Als Giotto wieder in Florenz weilte,‘ so erzählt Vasari, ‚schrieb König Robert von Neapel an Karl, Herzog von Calabrien, seinen Erstgeborenen, damals in Florenz, daß er ihm Giotto jedenfalls nach Neapel senden möge, damit jener die eben vollendete Kirche und das Nonnenkloster von S. Chiara mit edlem Bilderschmuck zieren möge. Giotto nun, da er sich also geehrt fand von einem König, ging, mehr als willig, ihm zu dienen, und malte in einigen Kapellen gedachten Klosters viele Geschichten des Alten und Neuen Testaments. Die Scenen aus der Apokalypse in den Kapellen waren, so sagt man, nach Dante's Ideen entworfen, wie jene so berühmten in Assisi, von denen oben genügend die Rede war. Denn wenn auch Dante zu jener Zeit nicht mehr lebte, konnten sie doch, wie unter Freunden üblich, darüber verhandelt haben. Giotto vollendete im Castello dell' Uovo viele Werke und besonders die Malerei der Kapelle, welche dem König sehr gefiel, von dem er so geschätzt wurde, daß jener ihn oft bei der Arbeit aufsuchte, um seine Unterhaltung zu genießen, während Giotto, der immer ein Witzwort oder eine treffende Antwort bereit hatte, ihn während des Malens in gefälliger Rede unterhielt.‘ [2]

Karl, Herzog von Calabrien, war am Anfang des Jahres 1326 zum Herrn der Republik Florenz erwählt, zog sich aber schon ein Jahr darauf

---

[1] Crowe und Cavalcaselle S. 257. Vasari l. c. p. 376: ‚Lavorò anche nella chiesa del Carmine alla cappella di S. Giov. Battista tutta la vita di quel santo divisa in più quadri etc.‘

[2] Vasari l. c. p. 389 ss.

zurück und starb 1328 [1]. Es ist wohl anzunehmen, daß er Giotto veranlaßte, nach Neapel zu gehen, denn dieser hatte ihn in einem der Zimmer des Palazzo Vecchio portraitirt. Die Reise nach Neapel fand Ende des Jahres 1329 oder Anfang 1330 statt, denn vom 20. Januar letzteren Jahres datirt eine Urkunde des Königs Alfonso, worin er Giotto zu seinem ‚familiaris‘ ernennt [2]. Die Kunst scheint sich da am Anfang des vierzehnten Jahrhunderts keiner Blüte erfreut zu haben, und die von den Chronisten angeführten Namen entbehren alles weiteren Nachweises durch ihre Werke, denn die Ueberreste jener älteren Malereien sind durch Erneuerung in ihrem Wesen völlig alterirt worden. Die Bemerkung Vasari's: ‚Er (Giotto) fühlte sich dem König sehr verpflichtet und malte ihm in einem Saale, welchen Alfonso I. beim Bau des Castells zerstören ließ, und in der Incoronata eine gute Anzahl Fresken; unter anderen erblickte man im gedachten Saal die Portraits vieler berühmten Männer und unter ihnen auch das Giotto's selber 2c.‘, gab Veranlassung, daß man die sehr bedeutenden Fresken in der Incoronata lange Zeit für echt hielt, was sie in der That nicht sind [3], denn aus der treffenden Beweisführung Riccio's erhellt, daß der Justizpalast dell' Uovo, erbaut von Karl II., vor 1309 ganz vollendet sein mußte, wo Robert die Herrschaft antrat; kam Giotto 1327 nach Neapel, wie hätte er daselbst malen sollen? Auch konnte er dies nicht in der jenem Palast angeblich substituirten Kirche, da Giotto bereits zehn Jahre todt war, als der Bau anfing. Das Fresco, welches die Vermählung der Johanna mit Ludwig von Tarent darstellt, bekräftigt dies, denn sie fand 1347 statt, konnte also nicht Object der Malerei sein, indem Giotto 1336 starb. Daß, wie Aloë behauptet, König Robert im Castel dell' Uovo eine Kapelle errichtet habe, welche dann mit Fresken versehen und in die Kirche der Incoronata aufgenommen wurde, als Johanna diese erbaute, läßt sich durch kein einziges historisches Zeugniß beweisen. Im Gegentheil wäre anzunehmen: entweder, daß König Karl die Kapelle mit dem Palast vor 1309 erbaute und daß mit der Ausmalung bis 1327 gewartet worden sei, oder daß König Robert dem schon vollendeten Bau die Kapelle anfügen ließ, wobei kein einziger der zahlreichen Chronisten und Diarienschreiber, welche die unbedeutendsten Ereignisse registrirten, davon Notiz nahm. Diesen Ausführungen Riccio's haben sich Milanesi [4], Schnaase [5],

[1] Bei Villani, lib. VII, cap. 2, heißt er ‚conte Carlo eletto re di Sicilia‘.

[2] Die Urkunde bei Schulz, Denkmäler der Kunst des Mittelalters in Unteritalien, Dresden 1860, IV, p. 163. Darin wird Giotto genannt ‚Magister Joctus de Florentia pictor, familiaris et fidelis noster‘, bei Crowe und Cavalcaselle I, 261.

[3] Cfr. Riccio, Saggio storico critico intorno alla chiesa dell' Incoronata di Napoli e suoi Affreschi, 1846. Einen Extract aus dieser Schrift gibt (nach Lucifero N. XXXV, ottobre 1844) Milanesi im Commentar zum Leben Giotto's l. c. p. 422 ss. St. Aloë, Les peintures de Giotto de l'église de l'Incoronata à Naples. Berlin 1843. [4] l. c. p. 391. [5] VII, 448.

Schulz[1], Crowe und Cavalcaselle[2] angeschlossen, während Förster, dadurch unbeirrt, die Fresken der Incoronata für Giotto's Werk erklärte[3]. Ebenso wenig als diese Fresken möchte das Bild im Refectorium von S. Chiara Giotto angehören[4]. Sehr nahe dagegen seinem Stil erachten Crowe und Cavalcaselle die in einem vormals zu S. Chiara gehörigen Raume befindliche ‚wunderbare Speisung'[5]. Dieses Fresco nimmt eine bedeutende Fläche an der Wand einer Halle ein und läßt in der Einfassung das Wappen König Roberts erkennen. Wir sehen hier Christus jugendlich zwischen zwei Palmen sitzend und die vier Brodkörbe segnend, welche vor ihm aufgestellt sind. Zu den Seiten gruppiren sich die Apostel; zwei schreiten auf Christus zu, eine Platte mit Fischen und einen Korb tragend; Petrus, am Typus kenntlich, theilt der Menge Speise zu, welche, in der Runde knieend, dieselbe freudig annimmt. Hier sieht man auch die hl. Clara mit dem Rosenkranz in der Hand, gegenüber Franciscus mit einem Brodsack auf der Schulter. Nach Crowe und Cavalcaselle steht dieses Bild der Technik Giotto's am nächsten und dürfte von einem seiner Schüler nach der Composition des Meisters vollendet sein[6]. Zweifellos hat Giotto Fresken im Castel Nuovo gemalt, welche nebst den dort befindlichen Tafeln mit dem Gebäude den Untergang theilten, denn dieses, nicht das Castel dell' Uovo, wurde von Alfonso I. erneuert.

Die Fresken der Incoronata füllen die Abtheilungen eines Kreuzgewölbes und behandeln die Sacramente[7] in einer künstlerisch freien, selbst großartigen Weise der Composition, während die glattere und befangene Technik auf einen Künstler zweiten Ranges hinweist, der nachahmend thätig gewesen ist. Giotto mußte in Neapel Gehilfen entdeckt haben, die sich seinem Stil in glücklicher Weise anbequemt haben; vielleicht war es Simone Napolitano, dessen Verdienste von den Annalisten gefeiert sind[8], oder Roberto de Oderisio, von dem in S. Francesco zu Eboli eine Kreuzigung vorhanden ist, aus der hervorgeht, daß der Maler in der Schule Giotto's sich die klare und einfache Methode des Stils mit Verständniß angeeignet hat[9].

Als Giotto nach seiner Vaterstadt zurückkehrte, wurde er am 12. April 1334 zum Obermeister der öffentlichen Bauten und zum Capomaestro am Dombau ernannt[10], mußte also schon Proben seiner Befähigung zu diesem

---

[1] Unteritalien III, 154. [2] I, 269.

[3] Geschichte der ital. Kunst II, 271 ff. Ebenso Rumohr II, 65.

[4] Tafeln 89—100 bei Schulz, Denkmäler &c. [5] I, 266.

[6] Dobbert a. a. O. S. 75 hält die Typen denjenigen Giotto's sehr nahestehend.

[7] Beschreibung bei Crowe und Cavalcaselle S. 267 ff. und Förster S. 276 f.

[8] Allen ihm zugeschriebenen Arbeiten fehlt Datum und Signatur.

[9] Crowe und Cavalcaselle S. 271 finden ihn dem Maler der Incoronata nahestehend, vielleicht identisch mit ihm.

[10] Gaye I, 481 s. Er wird hier ‚expertus' und ‚famosus' genannt, dann ‚magister et gubernator laborerii et operis ecclesiae Sanctae Reparatae et constructionis et

Amte abgelegt haben. Von den Bildern, welche er auf der Rückreise während eines Aufenthaltes zu Gaeta und Rimini anfertigte[1], ist nichts erhalten; wir wenden uns also den letzten Jahren seiner Thätigkeit zu, welche mit der unvergleichlichen Kathedrale S. Maria del Fiore verknüpft ist. 1298 war sie gegründet worden und beim Tode Arnolfo's, 1310, unvollendet geblieben. Es heißt, Giotto habe dessen Project für die Fassade als zu einfach verworfen und eine neue bis über die Portale hinaus ausführen lassen, welche 1588 dem verkehrten Geschmack des Jahrhunderts geopfert wurde[2]. Die Statue des Papstes Bonifaz VIII., im großen und breiten Stil Giotto's ausgeführt, befindet sich noch jetzt in einem Garten zu Florenz (Stiozzi); die in Apostel verwandelten Propheten hatten im Dom eine Stätte gefunden, sind aber auch dort nicht mehr vorhanden; einige Kirchenväter, in Staatsmänner und Poeten verändert, standen einst am Wege nach Poggio Imperiale. Bleibt die Autorschaft Giotto's für die Fassade zweifelhaft, so ist der Entwurf zu dem herrlichen Campanile ganz sein Werk. Am 18. Juli 1334 wurde, nach Villani, der Grundstein in feierlichster Weise gelegt[3]: in großer Procession kamen der Bischof an der Spitze des Clerus, die Prioren und übrigen Behörden der Republik. Dieser Feierlichkeit entspricht auch jenes Decret vom 12. April desselben Jahres, in dem es heißt, ‚die Republik wolle die erhabensten Vorbilder der Architektur in diesem Bauwerk übertroffen sehen, ja alles, was Griechen und Römer in den Zeiten ihrer Blüte hervorgebracht'[4]. In dem Modell Giotto's, dem der künstlerische Genius Andrea Pisano's herrliche Sculpturen einfügte, hat die Nachwelt allerdings eines der schönsten und idealsten Monumente christlichen und mittelalterlichen Geistes erkannt und gewürdigt. Durfte auch der große florentiner Meister selbst die Vollendung seines Werkes nicht erleben, so wurde es doch nach seinen Plänen zu Ende geführt und ist so als sein ungeschmälertes Eigenthum zu erkennen[5].

---

perfectionis murorum civitatis flor. et fortificationis ipsius civitatis et aliorum operum dicti comunis'.

[1] Vasari p. 391: ‚Partito da Napoli per andare a Roma si fermò a Gaeta, dove gli fu forza nella Nunziata far di pittura alcune storie del Testamento nuovo, oggi guaste dal tempo.' ‚Dipoi se n' andò a Rimini e lì, nella chiesa di S. Francesco, fece moltissime pitture le quali poi da Gismondo figliuolo di Pandolfo Malatesta. che rifece tutta la detta chiesa di nuovo, furono gettate per terra e rovinate.' Die Geschichten der ‚beata Michelina' daselbst konnten nicht von G. sein, da sie erst 1356 starb. Daß er in Rimini war, bezeugt auch Riccobaldo Ferrarese bei Muratori, SS. IX, col. 225.

[2] Eine Ansicht der früheren Fassade ist im großen Fresco der Cappella de' Spagnuoli in S. Maria Novella gegeben. Aufriß nach Arnolfo's Entwurf bei Richa, Chiese VI, 51.

[3] Lib. XI, cap. 12. [4] Richa, Chiese VI, 62.

[5] Damals war die zeichnende Kunst die Grundlage der drei Schwesterkünste, und man verlangte vornehmlich in architektonischen Entwürfen Harmonie der Verhältnisse und malerische Wirkung. Darum bemerkt Vasari l. c. p. 399: ‚essendo il disegno

In diesem mit einer Incrustation weißen und farbigen Marmors bedeckten, von zierlichen Oeffnungen mit Maßwerk geschmackvoll durchbrochenen, schlanken und malerischen Bau, der wie ein Gedicht vor dem Beschauer aufsteigt und immer neue Reize zu entfalten scheint, befinden sich Sculpturen, die dem Entwurfe nach wohl auch von Giotto herrühren[1]. Diese Reliefs umziehen die vier Seiten des Thurmes in doppelter Reihe und stellen den Entwicklungsgang aller menschlichen Cultur in einer wahrhaft großen und erhabenen Bilderschrift dar. Das Wesen der in Giotto vollzogenen Wiederbelebung der Kunst, die Verbindung mit dem Leben, tritt uns hier wiederum mit überzeugender Kraft und Deutlichkeit entgegen, ja die einfache Größe des Stils, die Fähigkeit, Ideen in wenigen Personen zu verkörpern, dürften kaum in anderen Werken so packend uns berühren als hier, wo Abwesenheit der Farbe und Härte des Materials noch die Mittel des Ausdrucks einschränken. Diese Culturbilder aus der Menschengeschichte, beginnend mit der Erschaffung des ersten Paares, sind von rautenförmigen oder sechstheiligen Rahmen umschlossen und versinnlichen das Ringen und Streben, den Kampf des Daseins mit den Naturgewalten, die mühevolle Arbeit der Erdgeborenen. Man glaubt, die unsterblichen Worte der heiligen Urkunden oder Verse Homers verkörpert zu sehen, so plastisch ist alles gedacht, so fern von allem Kleinlichen sind die Typen dieser Monumentalschrift. Zumal bei der ‚Erschaffung des Menschen‘ haben wir in der Figur Adams die breite und sichere Behandlung des Körperlichen zu bewundern, der Antike ebenbürtig: selbst Michelangelo hat im Deckenbilde der Sixtina der inneren Größe und Würde dieser Scene nichts hinzufügen können. Wie wahr ist die Geberde, das erste Regen des Lebens anzeigend! Dann folgt sogleich die Arbeit des Menschen: Ackerbau und Spinnen, die Grundlagen menschlicher Cultur, in nicht minder groß gedachten und plastisch auftretenden Figuren. Das Hirtenleben repräsentirt Jabel, die Musik Jubal, die Verarbeitung der Metalle Tubalcain[2], Noe den Weinbau. An der südlichen Wand sehen wir die Anfänge der Wissenschaft, menschlichen Erkennens in der Beobachtung der Gestirne, das Messen der Zeit. Es folgen: der Hausbau und die Einrichtung desselben, das Bereiten irdener Gefäße, das Bändigen des Pferdes, die Weberei. Für die Ordnung menschlicher Gemeinwesen sind Gesetze nöthig, aber der Menschengeist strebt in die Ferne über die Grenzen

---

e l' invenzione il padre e la madre di tutte quest' arti e non d' una sola.‘ Antonio Pucci erwähnt im ‚Centiloquium‘, daß Giotto den Bau nur bis über die Reliefs hin leitete, dann Andrea Pisano, hierauf Francesco Talenti. Cfr. Canto 85, unter d. J. 1334.

[1] Vasari p. 398: ‚Disegnò Giotto tutte le storie che andarano nell' ornamento.‘ Ghiberti bemerkt: ‚furono di sua mano scolpite e disegnate‘. Crowe und Cavalcaselle S. 276, Anm. 61.

[2] Gen. 4, 20—22.

seiner Heimat hinaus: dieses Streben repräsentirt Dädalus mit den Flügeln (unter ihm geometrische Instrumente). An der Ostseite kommt dann die Schifffahrt, aus jenem Triebe hervorgegangen, welcher die Entdeckung neuer Länder, die Verbindung der entlegensten Nationen zur Folge hat; hierauf die Kriegskunst, durch Hercules und einen bezwungenen Krieger vorgestellt; das Pflügen mit dem Stier, das Fahren des Wagens. So wird die Herrschaft über die Naturkräfte befestigt. Hat der Mensch diese Stufe erklommen und seine materielle Existenz gesichert, dann schreitet er fort zu geistiger Thätigkeit: Geometrie, Sculptur, Malerei, Grammatik, Musik, Weltweisheit, Astrologie, sämmtlich durch historische Persönlichkeiten: Phidias, Apelles, Orpheus, Plato, Aristoteles, nicht durch Allegorien vertreten. Diese Reliefs an der Nordseite stammen nur zum Theil von Giotto her (Phidias, Apelles), die anderen vielleicht von Luca della Robbia [1]. Die untere Reihe ist hiermit geschlossen, die obere enthält die Cardinaltugenden, die sieben Werke der Barmherzigkeit, die sieben Seligpreisungen und die Sacramente, doch findet sich an Stelle des letzten derselben eine Madonna. Ueber dem Eingang zum Thurm erblickt man die Verklärung Christi. Auch hier ist nicht alles auf Giotto zurückzuführen, wenngleich Ideenfolge und Anordnung des Ganzen von ihm herkommen; jedenfalls übertreffen die unteren Reliefs an stilvoller Auffassung und technischer Durchbildung jene oberen; dazu würde auch Ghiberti's Notiz passen, daß Giotto ‚die ersten Darstellungen des Campanile von S. Reparata mit eigener Hand zeichnete und meißelte‘ [2]. Vermuthlich ist die Ausführung dem trefflichen Andrea Pisano zuzuschreiben, dessen Arbeiten am Baptisterium zur Vergleichung nahe sind. Vasari bemerkt zwar, Lorenzo Ghiberti habe plastische Modelle Giotto's gesehen [3], aber es fehlt weiterer Anhalt für diese Behauptung. Giotto empfing von der Commune 100 Goldgulden jährliches Einkommen für seine Thätigkeit als Baumeister, eine für jene Zeit bedeutende Summe. Aber nicht lange erfreute er sich dieser ehrenvollen Stellung. Nachdem er aus Mailand zurückgekehrt, wohin er im Auftrage der Stadt gegangen, um für den Visconti zu arbeiten, schied er, nach Villani am 8. Januar 1336 (1337 neuen Stils), aus dieser Welt und wurde mit vielen Ehren in der Kathedrale begraben [4].

Die Nachrichten über sein Leben fließen sehr spärlich. Aus der großen Zahl der in Florenz ausgeführten Malereien aber können wir schließen, daß

[1] Dobbert a. a. O. S. 78.

[2] l. c.: ‚Le prime storie ... furono di sua mano scolpite e disegnate.‘ Cfr. Vasari I, 399: ‚Fece Giotto non solo il modello di questo campanile, ma di scultura ancora e di rilievo parte di quelle storie di marmo, dove sono i principii di tutte l'arti.‘

[3] l. c. p. 399: ‚E Lorenzo detto afferma aver veduto modelli di rilievo di man di G.‘

[4] Villani lib. XI, cap. 12. Benedetto da Majano setzte später das Bildniß auf das Grab, Poliziano die Inschrift.

er längere Zeit daselbst verweilt hat, wie ihn denn auch das früher citirte Testament des Riccio als einen Parochianen von S. Maria Novella bezeichnet. Er war mit Ciuta di Lapo verheiratet und erhielt von ihr acht Kinder[1]. Seine Verhältnisse waren geordnet; er hatte von seinem Vater her in Vespignano ein Besitzthum, welches sein Sohn Francesco beaufsichtigte. Bice war einige Zeit im Kloster von S. Maria Novella, schloß aber später mit Maestro Franco di Mugello eine Ehe; Caterina war mit Ricco di Lapo, Maler, aus der Gemeinde S. Michele Visdomini, verheiratet; Lucia dem Zuccherino di Coppino zu Vespignano versprochen. Francesco war Priester und ‚prior ecclesiae S. Martini de Vespignano', wo er auch als Procurator seines Vaters auftritt[2] und seinen Schwestern ihr Erbtheil an Grundbesitz überantwortet. Daß Giotto einen allezeit schlagfertigen Witz besessen, versichern Benvenuto da Imola, Boccaccio, Sacchetti und Vasari, wenngleich die hier erzählten Anekdoten als solche doch nicht hinreichend sein können, um, wie Rumohr es gethan hat, Giotto der Skepsis und Verstandeskälte anzuklagen. Daß der große Künstler ein offenes Auge für das Leben hatte, ergibt seine Kunstrichtung; aus dem Gedicht über die Armuth geht hervor, wie er sich den Schäden und Mängeln des Ordenslebens nicht verschloß, sondern mit gesundem Urtheil dieselben geißelte. Daraus ersehen wir nur, daß ihm die Ideale als solche hochstanden, was durch den ganzen tiefernsten und ethischen Zug seiner Malereien bestätigt wird.

Giotto's Schüler und Nachfolger.

Andrea Pisano.

Mit der Blüte der Malerei unter Giotto ist auch, wie die Reliefs am Campanile bezeugen, jene der Plastik eng verbunden, und zwar einer echt nationalen und gesunden Plastik, welche die seelenlose Nachahmung der Antike verschmäht und aus großer Anschauung heraus mit feinem Lebens- und Formgefühl den Körper und die Draperie gestaltet. Vasari versichert uns außerdem, Giotto habe für eine der Bronzethüren am Baptisterium eine Zeichnung gemacht[3]. Giotto's Typen, wie sie in seinen großen Frescocyklen mit dem Stempel innerer Wahrheit vor uns hintreten, sind es denn auch, welche die statuarische Kunst aus der Befangenheit und dem Schwanken erlöst und

---

[1] Baldinucci l. c. p. 127. Die Frau heißt: Ciuta di Lapo di Pela del popolo di S. Reparata di Firenze. Er hatte acht, nicht sechs Kinder, wie Crowe und Cavalcaselle I, 257, Dobbert S. 78, Förster II, 285 angeben: Francesco pittore, Caterina, Lucia, Chiara, D. Bice Pinzochera, Bondone vocato Donato, Prete Francesco, Niccola.

[2] l. c. p. 129: ‚D. Franc. prior S. Michaelis de Vespignano et filius Giotti Bondonis de Colle ut procurator sui patris.'

[3] I, 487: ‚della quale aveva già fatto Giotto un disegno bellissimo.'

dem christlichen Vorstellungskreise nahegebracht haben. Diese Plastik gewinnt durch den schöpferischen Genius des Altmeisters eine neue klangvolle, allgemeinverständliche Sprache, ebenso biegsam wie anmuthig, wahr und überzeugend. Mit gründlichem Studium der Natur paart sich noble Einfachheit der Formgebung, Betonen der großen Linien, Sinn für Harmonie und Eurhythmie der Composition, dabei ein tiefes Verständniß für Ziel und Grenzen des Reliefs. Die Arbeiten am Baptisterium offenbaren alle Reize dieses knospenden Frühlings mittelalterlicher, statuarischer Kunst. Wie einfach und trotz ihrer Schlichtheit doch so vornehm sind die acht Figuren der Tugenden in eigenartiger beredter Symbolik! [1] Wie richtig und edel ist die Christusfigur in der Taufe empfunden, wie lebensvoll die Gruppe der Heimsuchung! Wie unerschöpflich bleibt die Phantasie des Künstlers, immer neue Seiten dem Gegenstande abzugewinnen, ihn mit wechselndem Reiz auszustatten!

Taddeo Gaddi.

Giotto's bahnbrechende und gestaltende Kraft hatte der Malerei neue Pfade gewiesen und ihr den Vorsprung über die anderen Künste gesichert. In ganz Italien erwachte Begeisterung, ähnliche monumentale Werke zu stiften, wie sie Florenz, Assisi, Padua, Rom und Neapel erhalten. Bei so umfassenden Aufträgen war die Hilfe zahlreicher Schüler nöthig geworden, die in der Werkstatt des Meisters unter seiner Leitung ihre Kräfte entwickelten. Keiner von allen hat den wunderbaren schöpferischen Geist, die dichterische Fülle der Phantasie, oder die Inspiration des Meisters besessen; ein jeder hat in seiner Weise gerungen, die große Tradition zu erhalten, bis auch sie schließlich dem Verfall alles irdischen Strebens unterlegen ist und eine neue Richtung der Malerei selbständige Bahnen einschlug. Merkwürdig bleibt es immerhin, wie lange die Darstellungsmittel, ja sogar der Grad des Naturstudiums sich unverändert erhielten und die von Cennino Cennini in seinem Tractat beschriebene Technik sich forterbte.

Der Hauptschüler, auch persönlich Giotto am nächsten stehend, da dieser sein Taufpathe war, ist Taddeo Gaddi, der älteste Sohn Gaddo's. Gemäß Cennino's Zeugniß war er 24 Jahre lang Giotto's Eleve und Gehilfe [2], denn auch nach Vollendung der eigentlichen Lehrzeit blieben diese als Mitarbeiter in der Werkstatt des Meisters. Galt es doch, in dieser mühsamen

---

[1] Inschrift: Andreas Ugolini Nini de Pisis me fecit A. D. 1330. Andrea ist gegen 1270 als Sohn des Ser Ugolino notajo figliuolo di Nino geboren. Ueber die Thüren des Baptisteriums vgl. Villani lib. X, cap. 177. Andrea starb 1345 und wurde in S. Maria del Fiore begraben. Unter seinen Schülern sind, außer den Söhnen Tommaso und Nino, Alberto Arnoldi und Giov. Balducci zu nennen. Cfr. Vasari I, 495.

[2] Vasari l. c. p. 571: ‚essendo rimaso nella pittura per giudizio e per ingegno fra i primi dell' arte e maggiore di tutti i suoi condiscepoli.'

Praxis sich auch vielfache technische Kenntnisse, die Bereitung des Materials und der Hilfsmittel anzueignen, ebenso wie die Compositionsweise des Meisters, den gesammten Vorstellungskreis, das geistige Eigenthum der Schule. Die Maler gehörten bekanntlich in Florenz zur Gilde der ‚Chirurgen und Apotheker', einer der sieben höheren (arti maggiori), in der sie immatriculirt sein mußten[1], und zwar ist diese Verbindung der Malerei und Medicin eine sehr alte, wie denn auch der Evangelist Lucas zum Arzt und Maler gemacht worden ist[2]. Taddeo Gaddi mag, nachdem er lange in des Meisters Werkstatt gearbeitet, damals zuerst selbständig geworden sein, als Giotto Neapel besuchte, und die Cappella de' Baroncelli e Bandini in S. Croce bot ihm Gelegenheit, jene Fresken auszuführen, die sein Hauptwerk ausmachen[3]. Der Gegenstand ist das Urevangelium und Leben der Jungfrau Maria im Anschluß an Giotto's Cyklus in Padua. In diesen Bildern macht sich ein augenfälliges Streben bemerkbar, jene Größe des Stiles festzuhalten; aber da ihm die innere Anschauung der Objecte mangelt, treten Ungleichheiten zu Tage sowohl in Beseelung der Figuren, als in Körperverhältnissen und Gesammthaltung der Composition. Das Bemühen, dramatisch zu wirken, ruft übertriebene und heftige Bewegungen, unschöne Gesten hervor, die Motive sind mit Nebenpersonen belastet, genrehafte Episoden stören die Würde und Klarheit des Gegenstandes. Die Figuren sind meist schlanker, als sie Giotto darzustellen pflegt, daneben treten auch sehr kurze und gedrungene auf. Die Zeichnung der Köpfe ist oft sorglos und fehlerhaft, die Extremitäten sind lang, die Umrisse hart, das Colorit ungleich; nicht minder fehlt Giotto's sichere Art, die Gestalt mit breiten Lichtmaßen in der Weise des Flachreliefs zu modelliren, die Uebergänge zu vermitteln, dem Ganzen Haltung und Ruhe zu verleihen. Diese Mängel kommen nicht immer augenfällig dem Beschauer entgegen, zumal wenn er den Bildern ferner steht. Geht man dem Einzelnen nach und vergleicht die entsprechenden Compositionen des Meisters mit denen des Schülers, so macht sich der oft rein decorative Charakter der letzteren geltend; die packende, überzeugende Kunstsprache Giotto's in der Harmonie seelenvoller Töne wird man kaum bei Taddeo antreffen, wohl aber einzelne Schönheiten und Züge von Großartigkeit, wie sie der Schule eigen sind[4]. Vergleichen wir nun die Fresken der Baroncelli-Kapelle mit denen Giotto's in Padua, so ergibt sich:

---

[1] Ueber die Banner und Farben der Gilden in Florenz vgl. Villani lib. VII, c. 13. 1349 entstand die Compagnia di S. Luca neben der Innung. Cfr. Gaye II, 32.

[2] Eastlake, Materials for a history of Oil Painting, London 1847, I, cap. 1.

[3] Die Arbeiten in der Kapelle der Baroncelli und Bandini wurden am 24. December 1332 angefangen und am 7. August 1338 vollendet. Gleichzeitig ließen die Baroncelli eine andere Kapelle in S. Piero Scheraggia ausmalen. Vgl. Milanesi bei Vasari I, 573, nota 1.

[4] Eigenthümlich ist die Ansicht von Rumohr, Ital. Forsch. II, 73, daß in Taddeo's Werken bedeutsame Fortschritte seinem Meister gegenüber anzutreffen seien.

Die Vertreibung Joachims aus dem Tempel entspricht dem Vorbilde, doch ist die Zurückweisung durch die Priester viel ungestümer und leidenschaftlicher gedacht. Schön und freundlich wirkt die Scene, wo er auf einem Felsen sitzend durch einen Engel Trost empfängt, während fern die Hirten sich nahen. Die Begegnung Joachims und Anna's ist etwas reicher gestaltet als bei Giotto, entbehrt auch nicht der Würde und Anmuth. Der Eintritt Mariä in den Tempel, eine figurenreiche Scene, tritt gegen das herrliche Original in Padua am meisten zurück. Dort entfaltet sich das Motiv in aller Einfachheit, Knappheit und religiösen Weihe mit wenigen Personen, nicht ohne einen gemüthvollen Anflug häuslichen Wohlbehagens, hier wird ausschließlich die Gruppirung der Volksmenge Hauptsache. Wohl steigt Maria zum Hohenpriester empor, aber die hohe Bedeutung dieses Ganges der Mutter eines neuen Geschlechtes verflüchtigt sich in den müßigen Zuschauern. Maria wendet sich übrigens nicht gegen den Hohenpriester, sondern gegen das Volk; dabei ist die Perspective der äußerst pomphaften Architektur sehr fehlerhaft. Auch die Vermählung zeigt unklare Motive und in dem Bemühen scharfer Betonung der Affecte bei den abgewiesenen Freiern unschöne, verzerrte Gesichter, völlige Karikaturen. Die Verkündigung gibt Maria sitzend, nicht knieend, wie bei Giotto, und außerdem ziemlich unbewegt die Botschaft empfangend; bei der Visitatio kniet Elisabeth vor Maria. Die Verkündigung an die Hirten offenbart das Streben nach Charakteristik in allzu heftigen Gesten, während bei der Anbetung der Könige diese nicht von einem Sterne geführt werden, sondern von dem in einer Lichtglorie schwebenden Christuskinde. Die Könige selbst zeigen auffallend häßliche Typen mit langer Nase und fehlendem Hinterkopf. Joseph sitzt bei der Huldigung derselben abseits und theilnahmlos mit um die Kniee geschlungenen Armen. Im ganzen sehen wir also die religiöse Weihe der Auffassung mehrfach durchbrochen, genrehafte Motive in den Vordergrund versetzt, anstatt einfachen, evangelischen Erzählens den schwatzhaften, decorativen Pomp des Beiwerks. Dabei ist einzelnes, so der Engel der Verkündigung, das schwebende Christuskind, wahrhaft anmuthig und die Scene des vom Engel getrösteten Joseph gefühlvoll und edel erdacht. In den Abtheilungen der Deckenwölbung erblickt man die allegorischen Figuren der Tugenden, jedoch ebenso der statuarischen Würde als der sicheren Charakteristik des Meisters verlustig [1].

Taddeo malte in S. Croce auch die Kapelle der Bellacci [2] und jene von S. Andrea, in letzterer die Berufung des Apostels, Petrus und dessen Kreuzigung, ferner bei dem Grabe des Carlo Marsuppini eine Pietà, dann noch die Erweckung des Kindes aus dem Hause Spini durch den hl. Franz von Assisi, mit den Portraits von Giotto und Dante. Alle diese Bilder sind untergegangen, nur ein einziges und zwar bedeutendes Fresco ist in S. Croce

[1] Vgl. Crowe und Cavalcaselle I, 294 ff. [2] Vasari p. 573.

erhalten und zwar im ehemaligen Refectorium des Klosters: das heilige Abendmahl, welches neben dem umfangreichen Stammbaum Jesse und der Kreuzigung um so mehr an Bedeutung gewinnen muß [1].

An langer Tafel, höchst einfacher Construction, sitzen rechts und links von dem die Mitte einnehmenden Heiland die Apostel, Judas allein an der vorderen Seite, die Hand in die Schüssel tauchend. Das Wort des Verrathes ist gefallen, wie die Bewegung der Rechten Christi, der Redegestus, andeutet und der strenge Blick Petri auf Judas, die Bewegung der übrigen Apostel. Sind auch Zeichnung und Proportionen mangelhaft, das Colorit ungleich, schroff in den Uebergängen, so bleibt der Eindruck doch ein imponirender. Diese in reicher Drapirung würdevoll auftretenden Gestalten erinnern lebhaft an die Apostel des Baptisteriums zu Ravenna, jene classischen und ernsten Gebilde voll antiker Größe, nur sind Typen und Proportionen unedler wie dort; aber sicher werden uns hier Eindrücke vermittelt, die Giotto einst zu Ravenna im Studium altchristlicher Monumente empfangen hatte.

Einer andern Hand dürften die Kreuzigung und der Stammbaum Jesse angehören. Crowe und Cavalcaselle [2] finden diese Leistung identisch mit der Kreuzigung in der Sacristei derselben Kirche, welche sie dem Niccolò di Pietro Gerini zuerkennen. Sie verräth einen geschickten Künstler ohne tiefere Auffassung, die Proportionen sind weniger schlank und gedehnt als bei Taddeo Gaddi, aber unsicher, Falten ruhiger und, z. B. bei den kleineren Figuren innerhalb des Stammbaumes, sehr gewählt. Ueberhaupt dürften die von den Ranken des Kreuzstammes eingeschlossenen Vorfahren Christi in ihren wechselnden Stellungen zu den besten Leistungen der Schule gehören. Die Gruppe der die Madonna stützenden Frauen ist gefühlvoll, die Begleiterin zunächst links, sie mitleidig umfassend, eine wahrhaft edle Figur mit classischem Profil. Die Ansicht, daß Gerini der Autor dieses Bildes sei, hat viel Wahrscheinlichkeit, da einzelnes, besonders die Figuren im Stammbaum, durch freiere Behandlung an das Quattrocento gemahnen und Gerini in der That noch in dasselbe hineinragt [3].

Die zahlreichen Fresken, welche Taddeo in Kirchen und anderen Gebäuden von Florenz malte, sind verloren, dagegen besitzt Pisa einen Theil der 1342 im Chor von S. Francesco vollendeten Bilder [4]. So sehen wir den hl. Franz in Verklärung zwischen den schön bewegten und drapirten Figuren

---

[1] Crowe und Cavalcaselle I, 299 schreiben es dem Taddeo zu.

[2] S. 299 f.

[3] Sein letztes Werk ist mit 1401 bezeichnet. Vgl. Crowe und Cavalcaselle II, 192.

[4] Cfr. Morrona, Pisa illustrata. Inschrift nach Vasari: ‚Magister Taddeus Gaddus de Florentia pinxit hanc historiam S. Francisci et S. Andree et S. Nicolai A. D. 1342 m. Aug.' Unter dem Fenster die Wappen der Stifter Gambacorti. Die Inschrift ist mit den Wandbildern verschwunden. Cfr Vasari l. c. p. 575 s.

des Glaubens und der Hoffnung, in der einen Ecke die Gestalt des Gehorsams mit aufgelegtem Joch, dann Heilige: Dominicus, Franciscus, Ludwig von Toulouse, Benedikt ꝛc., umgeben von Allegorien der Tugenden. Wir besitzen eine Anzahl von Tafelbildern, in denen Taddeo's Auffassung und Ziele sich deutlich aussprechen, so das Triptychon im Museum zu Berlin[1], welches die thronende Madonna mit Heiligen vorstellt und inschriftlich dem Jahre 1334 angehört, also der früheren Zeit des Malers. Hier ist die Neigung desselben zu einer genrehaften Auffassung klar ausgesprochen, während das religiöse, feierliche Moment mehr in den Nebenfiguren zur Geltung kommt. Das Kind, auf dem Schoß der Mutter sitzend, streichelt mit einer Hand ihre Wange, mit der anderen hält es einen ihrer Finger spielend umfaßt, während jene den Ausdruck der Zärtlichkeit erwiedert. Auch Giotto läßt, z. B. auf dem Bilde in Mailand[2], das Kind sich scherzend an die Mutter wenden, doch gibt er in diesem Motiv niemals die Innerlichkeit, den religiösen Ernst preis. Die Scene der Geburt Christi auf dem linken Flügel von Taddeo's Triptychon ist trivial gedacht. Anstatt das Kind anzubeten, finden wir Maria ihm Nahrung reichend, also einen rein natürlichen Vorgang; die Hirten sehen scheinbar enttäuscht demselben zu und Joseph bleibt wieder apathisch. Da dieses Bild mit den 1332 begonnenen Fresken von S. Croce gleichzeitig ist, so ergänzt es jene zur Beurtheilung Taddeo's in seiner Blütezeit.

Ein zweites authentisches Altarbild ist das in der Sacristei von S. Pietro a Megognano bei Poggibonsi, inschriftlich vom Jahre 1355[3], eine thronende Madonna mit Kind, von Engeln verehrt, in dem nicht minder Taddeo's Kunstweise sich äußert; auch hier waltet ein genrehaftes Motiv: das Kind trägt in seiner Rechten einen Vogel und umfaßt mit der Linken einen Finger der Madonna. Der Blick in das wirkliche Leben bot den Künstlern gewiß manche Reize, die sie gern in ihre Bilder übertrugen, aber dadurch verödete der Gegenstand immer mehr, ebenso wie durch häufiges Anbringen von Portraits und Nebenfiguren zwar der Nachwelt manche Persönlichkeit erhalten blieb, aber die Idee verflachte.

Die kleinen Tafeln der berliner Galerie[4], mit dem Wunder der Familie Spini und dem Pfingstfest, gehörten jenem Cyklus von Compositionen an, welche die Sacristeischränke von S. Croce schmückten und jetzt in der Akademie der Künste zu Florenz sich befinden. Die Principien der Composition sind hier völlig die des Meisters, überhaupt ähneln die Motive denen in der Oberkirche von Assisi, scheinen also nach jenen Entwürfen des Meisters

---

[1] Eingehendere Beschreibung bei Crowe und Cavalcaselle I, 294 f., und Förster II, 311 f.

[2] In der Brera, ursprünglich für die Kirche S. Antonio Abate in Bologna gemalt, mit der Inschrift auf der Leiste: Op̄. Magistri Jocti de Florā.

[3] Crowe und Cavalcaselle I, 297. [4] Nr. 1073. 1074.

ausgeführt zu sein. Die Technik selbst aber ist eine flüchtige, mehr decorative, während sich zugleich die Eigenart Taddeo's durch fehlerhafte Zeichnung der Extremitäten, lichte Farbe, unsicheren Auftrag des starken Impasto geltend macht. In Rücksicht darauf haben Crowe und Cavalcaselle[1] diese Arbeiten dem Taddeo zugesprochen. In der That kann ein Vergleich mit authentischen Tafelbildern Giotto's, in denen Idee und Technik sich decken und als Resultat einer schöpferischen Phantasie zusammenwachsen, nur ergeben, daß hier eine auffällige Divergenz zwischen beiden stattfindet, während Taddeo's Eigenthümlichkeiten sich markiren; wenn aber Förster sie nicht nur für Giotto in Anspruch nimmt, sondern auch hervorhebt, ‚daß diese Bilder leicht, mit feinem Formgefühl gezeichnet und größentheils mit sicherem und glattem Farbenauftrag ausgeführt sind'[2], so dürfte solche Ansicht kaum auf vergleichende Studien zurückzuführen sein.

Vasari bemerkt, Taddeo sei außerdem Architekt gewesen, wie viele Maler damals, und nennt eine Anzahl von Bauten, die jener für die Commune geleitet[3]: so soll er die Pläne für den Ponte Vecchio und Ponte S. Trinità, welche die Ueberschwemmung vom Jahre 1333 fast ganz zerstört hatte[4], als Giotto nach Mailand gegangen war, entworfen und die Loggia, den Palast von Or San Michele, wie den Campanile, fortgesetzt haben. Milanesi, in seinem Commentar zum Leben Taddeo Gaddi's[5], hat indes nachgewiesen, daß derselbe außer der Malerei keine andere Kunst geübt habe. In der That erhebt sich keine gleichzeitige Stimme, die Behauptung Vasari's zu stützen, was bei so bedeutenden Aufträgen, wie sie derselbe angibt, doch höchst auffallend sein müßte. Selbst Ghiberti, welcher viel von Taddeo berichtet, weiß nichts von seiner Eigenschaft als Architekt und führt kein einziges der gedachten Bauwerke auf ihn zurück. Außerdem durfte niemand in Florenz eine Kunst ausüben, wenn er nicht einer bestimmten, dazu berechtigten Gilde immatriculirt war. Die Commune stand zwar über den Gilden und behielt sich vor, in gewissen Fällen, wenn es das allgemeine Interesse forderte, zu Gunsten eines Mitbürgers von diesem Gesetz Abstand zu nehmen: so, als Giotto, ein Mann vom höchsten Rufe in der Kunst, durch ein besonderes Decret zum Oberintendanten und Staatsbaumeister der Commune ernannt wurde. Diese Gründe mangelten, um zu Gunsten Taddeo's eine ähnliche Bestimmung zu treffen, welcher nicht der Matrikel der Meister zugeschrieben[6] war. Dem widerspricht auch nicht, daß er zum Consilium der sechs Maler gehörte, welche mit den ‚maestri di pietra' und den Goldschmieden 1366 ein Modell der neuen Fassade von S. Reparata präsentirten[7], denn wenn dieser Umstand für

[1] I, 297 f. [2] II, 269. [3] I, 576 s.

[4] Villani lib. XI, cap. 1. [5] Vasari p. 587 s.

[6] Taddeo ist überhaupt erst seit 1366 in der Malergilde zu finden. Cfr. Gualandi, Memorie, serie VI, ed. Bologna 1845.

[7] Rumohr II, 116 ff. und Guasti im Arch. stor., n. ser. T. XVII, p. 138—141.

Taddeo's Qualität als Baumeister sprechen sollte, müßte er Gleiches für die übrigen fünf Künstler und die Goldschmiede beweisen.[1]

Die Malereien in der spanischen Kapelle von S. Maria Novella zu Florenz.

Buonamico di Lapo Guidalotti, ein florentiner Kaufmann, hatte zunächst eine der alten Kirche von S. Maria Novella zugehörige Kapelle erworben und im Jahre 1320 die Fundamente des durch malerischen Wandschmuck berühmten Kapitelsaales errichten lassen[2]. Er sollte zu Versammlungen des Dominikanerordens und zur feierlichen Begehung des Festes Corporis Christi dienen. Welcher der beiden hervorragenden Architekten, Fra Jacopo Talenti oder Fra Giovanni da Campi, den Bau führte, ist nicht sicher; doch bleibt zu erwägen, daß Talenti 1320 noch sehr jung war, Fra Giovanni aber schon die Arbeiten der Kirche leitete. Nach Vollendung des Kapitelraumes gedachte der Erbauer ihn von den bedeutendsten Malern verzieren zu lassen, doch sollte er dies nicht erleben. Vasari berichtet nun, die malerischen Arbeiten seien an Taddeo Gaddi überlassen worden; als aber der Ruhm des Simone da Siena infolge seiner Arbeiten im Kapitelsaale von S. Spirito wuchs, habe der Prior, der übrigens den Plan des Ganzen entworfen, den berühmten sienesischen Meister hinzugerufen, welcher mit Gaddi befreundet war[3]. Die Arbeit sei derartig vertheilt gewesen, daß Taddeo die linke Wand und die Decke, Simone die übrigen drei Wände bemalt habe. Nun ergeben die Documente, daß Guidalotti bei seinem 1355 erfolgten Tode zur Vollendung der Malerei noch eine Summe bestimmte und daß noch weitere dazu nöthig waren, außerdem verließ Simone 1339 Italien für immer. Eine Verwandtschaft dieser Malereien mit authentischen Werken desselben ist auch gar nicht vorhanden, wohl aber ist es richtig, daß sie wenigstens von zwei verschiedenen Meistern herstammen, und zwar jene von Vasari dem Taddeo zuertheilten von einem Giottisten, die anderen von einem Meister der sienesischen, weicher malenden Richtung. Auch mit den Arbeiten Taddeo's liegt keine treffende Uebereinstimmung vor, obgleich der Chronologie nach für ihn, der noch 1366

[1] Taddeo's Todesjahr steht ebenso wenig fest als das seiner Geburt. Vasari berichtet, er sei 1350 gestorben und im ersten Chiostro von S. Croce von seinen Söhnen Agnolo und Giovanni beigesetzt worden. Crowe und Cavalcaselle (I, 304) nehmen 1366 als Todesjahr an.

[2] Cfr. Marchese, Memorie dei più insigni Pittori, Scultori e Architetti Domenicani, II. ed. Firenze 1854, vol. I, p. 124 s.; III. ed. Bologna 1878, vol. I, p. 170 s. Guidalotti starb, laut Inschrift, am 3. Sept. 1355 und hinterließ seinem Bruder Domenico 325 Goldgulden zur Vollendung. Dieser Summe fügte letzterer weitere 92 hinzu. Die Kosten beliefen sich, nachdem der Erbauer schon 850 Gulden gespendet hatte, auf 1265 Gulden. 1355 war die Malerei noch nicht vollendet, und es wurden noch 415 Gulden dafür ausgesetzt.

[3] l. c. p. 580 s.: ‚Oh animi veramente nobili! poichè senza emulazione, ambizione o invidia v' amaste fraternalmente l' un l' altro' etc.

lebte, sich kein Widerspruch erheben könnte. Schnaase vermuthet einen jüngeren Meister als Taddeo[1], Crowe und Cavalcaselle schreiben die Malereien der Wände dem Andrea di Firenze zu, welcher im Campo Santo zu Pisa thätig war, und halten es für möglich, daß von den Deckenbildern die Navicella, Auferstehung und Ausgießung des Heiligen Geistes durch Antonio Veneziano nach Taddeo's Compositionen ausgeführt seien, während die Himmelfahrt von einem geringeren Künstler stammen könne[2]. Förster[3] meint, die Verherrlichung des hl. Thomas sei ganz von Taddeo und etwa auch das Pfingstfest, und ‚da ein Kunstwerk — wie viele auch an seiner Ausführung sich betheiligen — doch ursprünglich aus einem Geist geboren werden muß, dieser aber sehr entschieden an Giotto als Vorbild erinnert, so können wir für die Conception des Ganzen an seinen ersten und von ihm besonders ausgezeichneten Schüler Taddeo glauben'. Die Größe der Compositionen und der Ernst giottesken Stiles wirken immerhin imponirend, obgleich rein schematische Anordnung die künstlerische Phantasie beeinträchtigt hat und die reihenweis auftretenden Allegorien erkältend wirken. Jedenfalls besitzen wir in diesem Frescocyklus ein Hauptwerk der Schule.

Von den zahlreichen Kirchen, welche der Orden der Dominikaner in Italien besaß, ist die von S. Maria Novella in Florenz eine der bedeutendsten[4]. Wie die Franziskaner in Assisi, so hat hier der zweite große Bettelorden Italiens seiner eigenen Wirksamkeit und dem Geiste seines Stifters in den Fresken der spanischen Kapelle ein entsprechendes Denkmal gesetzt, indem man letzteren und seinen größten Theologen, Thomas von Aquin, in ihren Beziehungen zum Leben der Kirche darstellte, und zwar so, daß eine dem kühnen Lehrsystem der Scholastik ähnliche, in geschlossener Ideenverbindung sich aufbauende Conception entstand, in welcher jedes Bild seinen dem Ganzen entsprechenden Platz erhielt.

An der Eingangswand leiten den Beschauer einige Scenen aus dem Leben des hl. Dominicus und des Petrus Martyr auf das Hauptthema; die linke Mauer ist der Verherrlichung von S. Thomas gewidmet; die rechte führt die Thätigkeit des Dominikanerordens im Kampf gegen die Häresien vor Augen; die Altarwand gibt Scenen aus dem Leiden Christi, mit der Kreuztragung beginnend, ohne daß die einzelnen Momente räumlich getrennt erscheinen — vielleicht das erste Beispiel solcher Anordnung. Die Höhe nimmt die Kreuzigung ein, daneben sehen wir Christi Einzug in die Vorhölle. Dem schließt sich an der Decke die Auferstehung an, dann die ‚Navicella'[5] — ähnlich dem Bilde an der Vorhalle von S. Peter —, die Herabkunft des Heiligen Geistes und die Himmelfahrt.

---

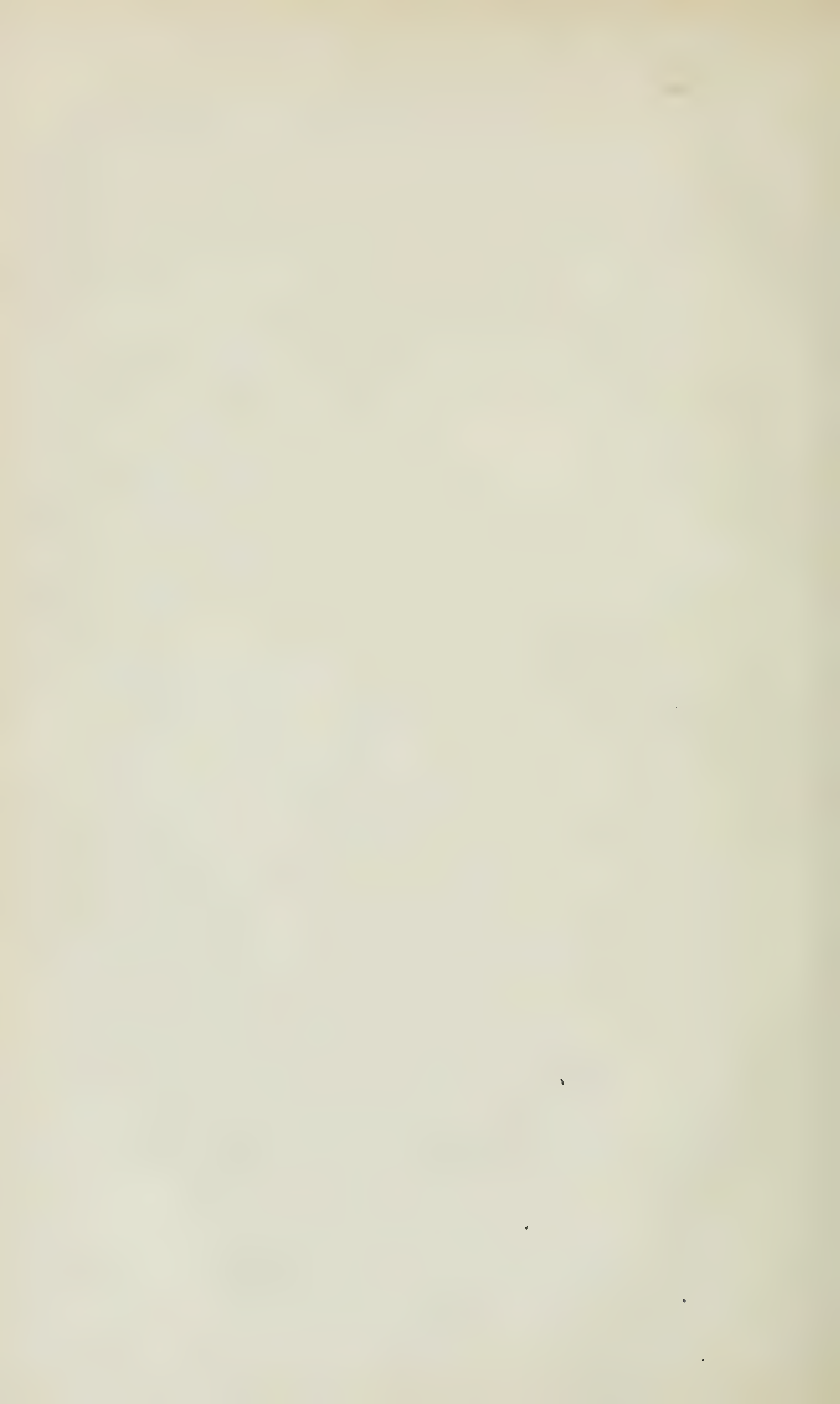
[1] G. d. b. K. VII, 447. [2] I, 308. 309. [3] II, 317. 331. 340.

[4] Ueber die Entstehung vgl. Marchese l. c. p. 38 s.

[5] Viel energischer aufgefaßt als das nicht mehr originale Werk in S. Peter. Das Segel ist zerrissen, die Scala der Affecte bei den Aposteln viel reicher und lebhafter als dort, so daß wir erst hier Giotto's Intentionen recht verstehen können.



Der Triumph des hl. Thomas von Aquin. Fresco in der spanischen Kapelle von S. Maria Novella zu Florenz.
(Zu S. 59.)



Die Ideenverbindung möchte also folgende sein: die Eingangswand gehört dem Stifter des Ordens; dem Theologen und Bekämpfer der Häresien, Thomas von Aquin, jene zur Linken; die Gegenwand den Resultaten dieses Sieges über die Irrthümer der Zeit für die Kirche; auf die eigentliche Quelle des Triumphes aber weisen die Bilder in der Umgebung des Altars und oberhalb, nämlich Leiden und Verklärung des Erlösers, welche die Grundlage bilden für die Sendung des Heiligen Geistes, des Vollenders alles Irdischen. Es leuchtet ein, daß uns hier eine mehr gelehrte als künstlerische Auffassung entgegentritt, welche die Notiz Vasari's glaublich macht, der Prior habe den Plan des Ganzen festgestellt und den Malern nur zur Ausführung überwiesen. Die zahlreichen, nicht sehr anschaulichen Allegorien bestätigen dies. Auch die Fresken Assisi's zeigen scholastische Abstractionen, der Genius des Altmeisters hat es indes verstanden, sie durch Episoden des Lebens dem Beschauer näher zu bringen oder in wirkliche Action umzusetzen, abgesehen vom Reiz der Naivität, welcher zur Theilnahme nöthigt. Aber den Kernpunkt jener Werke bildete doch die Legende des Heiligen selbst, mit ihrer volksthümlichen Poesie und evangelischen Einfalt eine Quelle künstlerischer Begeisterung. Dem Orden der Prediger fehlte jene Poesie der Legende, das volksthümliche Element; darum suchte er als Verwalter der Inquisition und Kirchenzucht in frostigen Allegorien Ersatz, welche das Lehrsystem und die Ordensthätigkeit verkörpern sollten [1].

Das Bild an der Westwand entfaltet den Triumph der in S. Thomas vertretenen Theologie des Ordens. Die ganze Scene baut sich in drei Sitzreihen übereinander auf: die oberste zeigt auf einem Thron den gefeierten Lehrer, über ihm sieben schwebende allegorische Figuren der Tugenden, zu den Seiten des Thrones je fünf biblische Autoren, zu denen Thomas Commentare abgefaßt hat, zu Füßen die überwundenen Ketzer Arius, Averroes und Sabellius hingestreckt. Die zweite Reihe enthält, in Chorstühlen sitzend, 14 weibliche allegorische Gestalten von Künsten und Wissenschaften, in der dritten Reihe ebensoviel männliche Vertreter derselben.

Dieser Apotheose des großen Lehrers der Theologie im Mittelalter entspricht auf der Ostwand die Versinnlichung der Thätigkeit des Ordens im kirchlichen Organismus. Hintergrund der wiederum reihenweis, aber in freieren Gruppen sich aufbauenden Composition bildet die groß und sorgfältig entworfene Kathedrale von Florenz, nach Arnolfo's Plan, die älteste bekannte Zeichnung, von der man aber später abwich. Davor thronen Kaiser und Papst, geistliche und weltliche Mächte, neben ihnen Würdenträger beider mit ihren Insignien. Dem Papst zu Füßen lagern Schafe. In zweiter und dritter Reihe schaart sich die christliche Gemeinde, Menschen aller Stände und Alter, Gesunde und

---

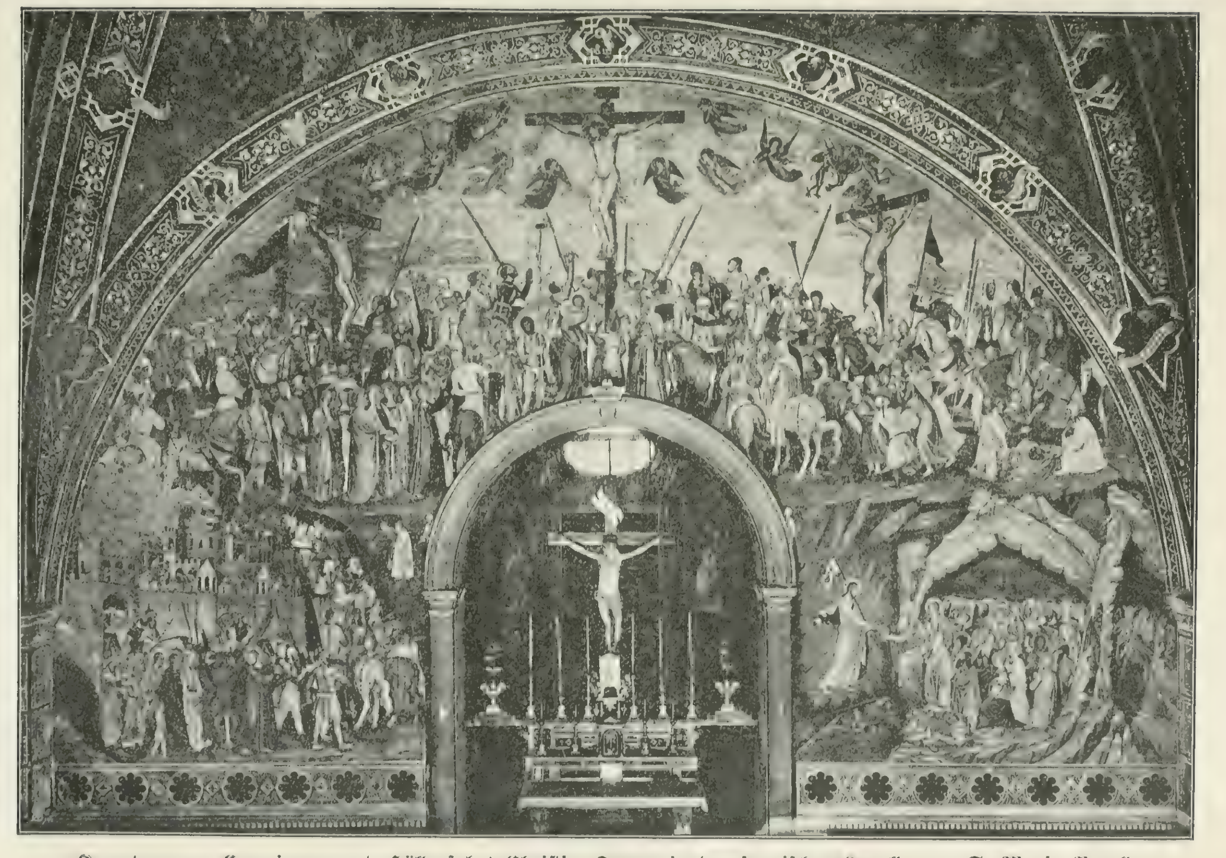
[1] Vgl. Hettner, Zur Charakteristik der Dominikanerkunst des vierzehnten Jahrhunderts. Zeitschrift für bildende Kunst XIII, 1878, S. 1. 81.

Kranke, Fürsten und Bettler, Geistliche und Laien, doch so, daß letztere die Seite links vom Papst, Geistliche und Nonnen die rechte einnehmen. Schwarz- und weißgefleckte Hunde, Symbol der Dominikaner, mischen sich darunter und bewachen die Gemeinde, vertreiben die Wölfe. Am Ende der Gruppen, rechts vom Beschauer, sehen wir Dominicus, zu den Hunden gewendet, diese zur Thätigkeit anspornend; dann die Predigt an Gläubige und Verstockte, welche durch verschiedene Geberden die Wirkung derselben erkennen lassen. Diese Scenen sind meist dem Leben entnommen; Trachten der Zeit und wohl auch viele Portraits finden sich vor, doch dürfte es gewagt sein, bestimmte historische Personen erkennen zu wollen. In einem etwas höheren Streifen sehen wir durch eine dem Tanz fröhnende Schaar die Lockungen der Welt verkörpert, weiter hinauf eine Gruppe von vier sitzenden Gestalten, in denen das beschauliche Leben und die Ueberwindung der Versuchungen sich darstellt, während der Heilige die bekehrten und durch Buße gereinigten Seelen zu den Freuden des Paradieses hinaufweist. An der offenen Himmelsthür steht Petrus mit den Schlüsseln, hinter ihm die Schaar der Heiligen, dem oben auf einem Regenbogen thronenden Christus sich zuwendend.

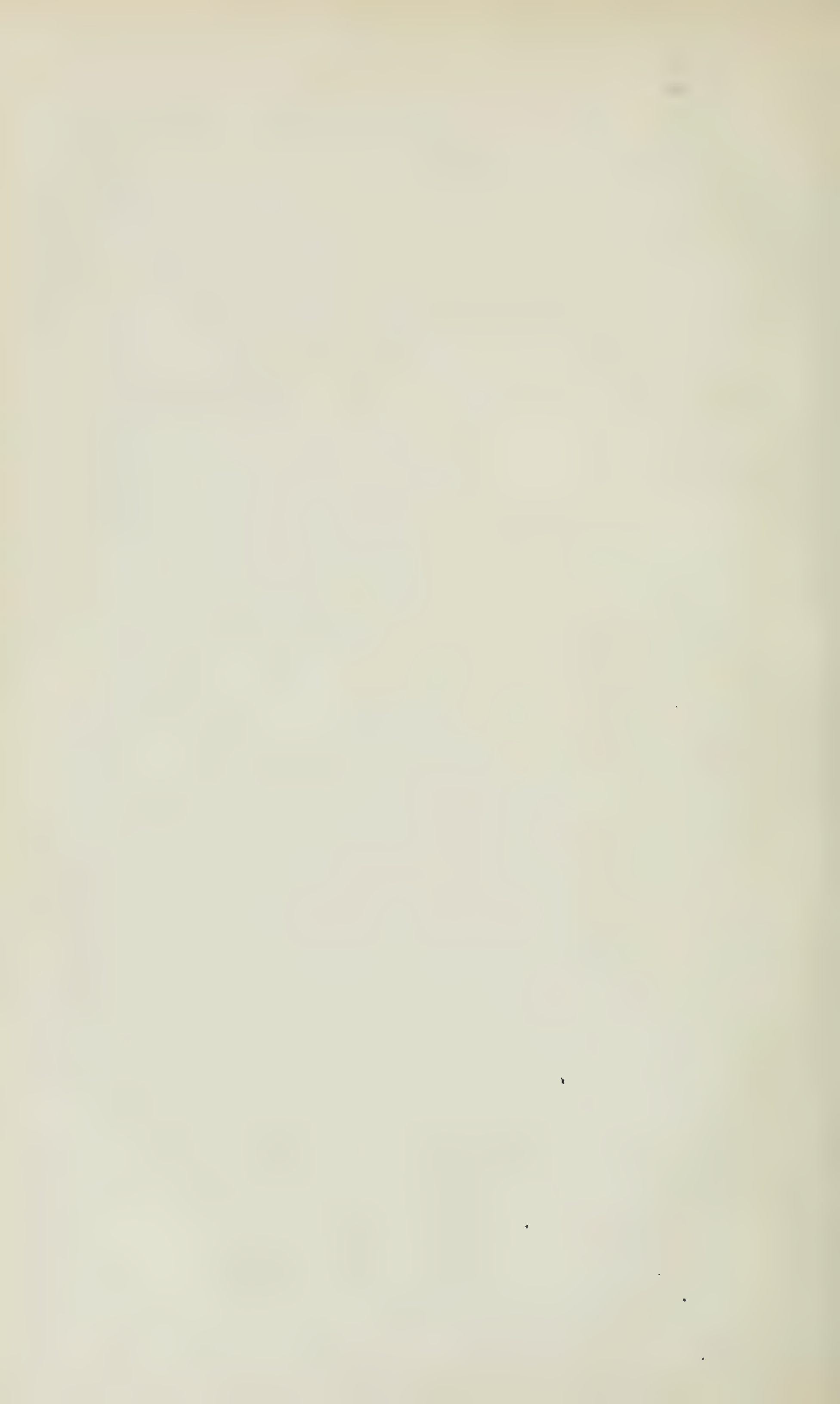
Während der ersten Composition in ihrem rein geometrischen Aufbau imposante Ruhe und Würde nicht abzusprechen ist, fehlt es dieser zweiten, trotz lebhafter Gruppen und anziehender Gestalten in ihren historischen Trachten, an festem Organismus und Geschlossenheit. Diese Scenen des wirklichen Lebens stehen unvermittelt neben Allegorien und vermögen den Beschauer nicht recht zu erwärmen. Giotto's belebender und schöpferischer Geist, sein Zauberwort fehlt, solche Massen zu sondern und durch den Reiz lebensvoller Züge auch interessant zu machen. Betrachten wir das Einzelne, so ergibt sich, wie wenig Geschick der Maler besaß, schwebende oder tanzende Gestalten und seelische Affecte lebenswahr darzustellen. Dazu kommt die störende Abwechslung der Proportionen, indem ganz kleine neben riesigen Figuren sich befinden. Die malerische Technik ähnelt sehr derjenigen des Andrea di Firenze in den Bildern aus dem Leben des hl. Ranieri zu Pisa.

Die Altarwand zeigt rechts, aus der Stadt kommend, den Zug der Kreuzigung und den mit unzähligen Figuren bedeckten Calvarienberg. Giotto nachgebildet ist die Geberde des kreuztragenden Erlösers zu seiner Mutter und den theilnehmenden Frauen hin. Bei der Kreuzigung stören die ungleichen Körperverhältnisse und hölzernen Stellungen; die Zeichnung ist hier meist nachlässig, die Charakteristik ohne Schärfe, Formgebung trocken.

Mehr befriedigt an der Seite, rechts vom Beschauer, die Scene der Höllenfahrt; ist dieselbe auch in etwas zahmer Weise ohne die Giotto eigene dramatische Kühnheit vorgeführt, so erscheint die Zeichnung hier viel sorgfältiger, die Geberdensprache einfach und wahr. Malerische Gegensätze anmuthiger Frauen mit derben Männergestalten sind mit Glück verwerthet; schön und biegsam präsentirt sich der im weißen, flüssigen Gewande heranschwebende



Kreuztragung, Kreuzigung und Höllenfahrt Christi. Fresco in der spanischen Kapelle von S. Maria Novella zu Florenz. (Zu S. 60.)



jugendliche Christus, welcher den Altvätern die Hand entgegenstreckt. Hier treten allerdings die Merkmale sienesischer Kunstrichtung nicht nur in Auffassung der Objecte, sondern auch in einer glatteren Malweise zu Tage.

Den Bildern der Eingangswand entspricht an der Decke die Himmelfahrt Christi, ein streng ornamentaler Bau, übrigens in ähnlicher Weise gemalt wie das vorige Bild. Ueber der Altarwand sieht man die Auferstehung als Abschluß der Leidensgeschichte — in nicht minder sorgfältiger Behandlung der Einzelheiten, besonders des Faltenzuges —, oberhalb der Westwand mit dem Triumph des hl. Thomas die Herabkunft des Heiligen Geistes, während das Schiff im Sturm als Bild der Kirche mit der Thätigkeit des hl. Dominicus und seines Ordens correspondirt. Auffassung und technische Behandlung verrathen einen geschickten Giottisten. So stehen die Objecte der Gewölbekappen in enger Beziehung zu den Wandbildern, das Ganze aber durchdringt ein einheitlicher Gedanke: die providentielle Stellung des Ordens, seines Stifters und großen Lehrers im Heilsplan.

Maso, genannt Giottino. Bernardo di Daddo. Schüler Giotto's in Assisi und im Campo Santo zu Pisa.

Außer Taddeo Gaddi nennt Vasari einen Maler Tommaso di Stefano, mit dem Beinamen Giottino, welcher, im Jahre 1324 geboren, ein eifriger Nachahmer von Giotto's Kunstrichtung geworden sei[1], so daß ihm der Name Giottino beigelegt wurde. In der Malergilde findet sich nun kein Tommaso, Sohn des Stefano, nur ein Giotto di Maestro Stefano im Jahre 1368, dann 1334 in der Gemeinde von S. Maria Novella ein Thomas pictor, filius Dominici; ferner entdeckte Bonaini in den Rechsnungsbüchern des pisaner Domes einen Giotto pittore, welcher 1369 mit 70 Lire honorirt wird[2]. Vermuthlich hat Vasari zwei verschiedene Maler in einen verschmolzen, einen Maso und einen Giotto, den er Tommaso detto Giottino bezeichnet. Filippo Villani und Ghiberti sprechen von einem Maso, Giotto's Schüler, und ertheilen ihm Lobsprüche. 1343 gab es in der That in Florenz einen Maler Namens Maso, Sohn des Banco, welcher 1350 der Gilde von S. Lucas angehörte und von dem keine weiteren Notizen vorliegen, daneben einen Giotto di Maestro Stefano; von diesem, welcher Giottino hieß, entweder um ihn von dem Altmeister zu unterscheiden, oder weil er klein von Person war, reichen die Nachrichten bis 1369. Vasari theilt nun seinem Giottino die Werke zu, welche Ghiberti dem Maso zuschreibt. Ein dritter, von beiden verschiedener Künstler ist dann noch ein Tommaso di Stefano, welcher 1385 der Gilde der ‚maestri di pietra‘ immatriculirt wurde.

Ghiberti erzählt, Maso habe in der florentiner Kirche von S. Agostino, später S. Spirito, eine Kapelle gemalt, oberhalb der Pforte die Sendung

[1] Vasari I. 621 s. [2] Citate von Milanesi bei Vasari p. 622 in nota.

des Heiligen Geistes, dann in einem Tabernakel vor der Kirche eine Madonna, in S. Croce die Kapelle des hl. Sylvester, indes Vasari das Nämliche von seinem Giottino berichtet. Nur diese letzteren schönen Fresken sind erhalten.

Quelle der Motive aus dem Leben des Papstes Sylvester und Kaiser Constantins bildete die von den Künstlern vielbenützte Legenda aurea des Jacobus a Voragine. Bekanntlich hat gegen 800 Jahre lang die abendländische Welt daran geglaubt, daß Constantin mehr als zwanzig Jahre vor seinem Tode durch Papst Sylvester getauft und damit von seinem Aussatz befreit worden sei, ohne die sonst für jene Zeit geschätzten Quellen, die Historia tripartita, die Chronik des Hieronymus und jene des Isidor zu beachten, welche einstimmig erzählen, daß Constantin nicht in Rom, sondern auf einem Schlosse bei Nicomedien von dem Arianer Eusebius und zwar erst kurz vor seinem Ende die Taufe empfangen habe [1]. Es lag in der historischen Auffassung der Dinge im Mittelalter, diese wirklichen Ereignisse unbegreiflich zu finden, denn wo anders konnte der Uebertritt des frommen Constantin, Begründers eines neuen christlichen Weltreiches, stattgefunden haben, als in der Hauptstadt der Welt selber und durch das Oberhaupt der Kirche? Die Fassung der Legende, erdichtet, um die römische Taufe zu beglaubigen, datirt vom Ende des fünften Jahrhunderts [2]; vielleicht hat ein Baptisterium, das schon früh Constantins Namen trug, die nächste Veranlassung dazu gegeben [3]. Derselbe ist hiernach zuerst ein Feind der Christen und läßt viele, selbst seine Gemahlin, die den Göttern nicht opfern wollen, hinrichten, so daß Sylvester flüchtet. Der Kaiser, mit dem Aussatz behaftet, soll zur Genesung sich im Blut geschlachteter Knaben baden, wird aber durch die Thränen der Mütter davon abgelenkt und durch eine Vision von Petrus und Paulus an Sylvester gewiesen, der ihm Portraits der Apostel zeigt (die jener wiedererkennt) und die christliche Taufe empfiehlt. Der Kaiser läßt sich taufen und genest, worauf ganz Rom, Senat und Volk, an Christus glaubt. Eingeflochten sind noch zwei Episoden: die eine von der großen Schlange unter dem Tarpejischen Felsen, welche mit ihrem Gifthauch Unzählige tödtet, bis Sylvester den Eingang der Höhle schließt, dann die von der hl. Helena veranlaßte, für Constantin siegreiche Disputation mit den Juden; letztere werden überzeugt, nur ein gewisser Zambri nicht. Dieser läßt, um die Macht des Judengottes zu beweisen, einen wilden Stier bringen und tödtet diesen, indem er in sein Ohr flüstert; Sylvester aber gibt dem Thiere das Leben zurück, erweckt auch zwei vom Drachen getödtete Magier und bleibt Sieger. Die Hauptmomente dieser Legende sind hier in ansprechenden Bildern vorgeführt, so die über den Tod der Knaben wehklagen-

[1] Vgl. Döllinger, Die Papstfabeln des Mittelalters, S. 52 ff.

[2] Combefis, Illustr. chr. Martyrum Triumphi, Paris. 1660.

[3] Rienzi entweihte am Vorabend seines Ritterschlages das ehrwürdige Porphyrbecken durch ein Bad, was ihm die Sympathien des Volkes entzog.

den Mütter[1], der Traum Constantins, die Taufe, Disputation, Besiegung der Schlange. Die Compositionen besitzen viel von der ruhigen Abgeschlossenheit, dem innerlichen Leben der Werke Giotto's. Einzelnes ist sehr schön, die Köpfe sind sorgfältig modellirt und durchweg ausdrucksvoll. Die letzte Scene, wo Sylvester die Schlange besiegt, erscheint nach allen Richtungen hin als die vollendetste. Mit echt künstlerischer Freiheit sind die Nebendinge dem bedeutsamen Moment geistiger Herrschaft über wilde Naturkraft untergeordnet und dienen sie der Motivirung desselben, so daß wir an Giotto selbst und die packende Kraft seiner Darstellungen gemahnt werden: hier ist der Künstler ihm näher gekommen, als irgend ein anderer Vertreter seiner Schule; auch stört uns nicht, wie bei Giovanni di Milano, die sorgfältige, schon vorgerückte Technik im Genuß des Inhaltlichen, da sie, breit und künstlerisch, sich dem Rahmen des hohen Stiles einfügt.

Verwandt mit diesen Bildern sind die Fresken in der Grabkapelle der Strozzi unter der spanischen Kapelle in S. Maria Novella. Die beiden großen Wände enthalten Geburt und Tod des Erlösers, die Kreuzgewölbe vier Propheten, der Eingangsbogen die Evangelisten und zwei Heilige. Das Technische, so die Behandlung des Christuskörpers, offenbart einen vorgeschrittenen Künstler, dem reinere Formgebung eigen ist, als dem Taddeo Gaddi. Diesen Werken schließt sich die Pietà in der Sammlung der Uffizien an, früher zu S. Remigio, eine giotteske und würdevolle Composition, welche viel von dem edlen Pathos des Altmeisters bewahrt hat. Die Formgebung verräth ein über Giotto hinausgehendes Studium der Natur, wie die vorgenannten Bilder; das Colorit ist warm und harmonisch. Die Hineinziehung der beiden weiblichen Donatoren in die Gruppe, die eine bürgerlich, die andere als Nonne gekleidet, ist eines der frühesten Beispiele der bald so häufig werdenden Vorstellungen, welche das lebende Geschlecht mit der Vergangenheit und heiligen Geschichte in Zusammenhang und geistigen Verkehr bringen. Ghiberti erwähnt noch eine ‚Vertreibung des Herzogs von Athen‘ als ein Werk Giottino's. Crowe und Cavalcaselle[2] finden nun in dem Fresco des Treppenhauses der ehemaligen ‚Stinche Vecchie‘ (jetzigen Accademia Filarmonica), einer Allegorie auf jenes im Jahre 1343 stattgefundene Ereigniß, viel Uebereinstimmung mit den vorgenannten Bildern, und wir können uns dem anschließen, nachdem wir seinerzeit dasselbe eingehend geprüft haben[3]. Allerdings ersieht man, daß manche fremde Hand daran gebessert haben mag, während die Farbe durch Schmutz sehr entstellt ist. Vasari[4] spricht von einer ‚Vertreibung des Herzogs von Athen‘, die Giottino im Auftrag Messer Agnolo Acciajuoli's im Thurm des Palazzo del Podestà gemalt habe, und Ghiberti nennt nur die ‚Stinche Vecchie‘. In der That sind zwei

---

[1] Nur noch in einigen Resten erhalten. [2] I, 345.

[3] Längere Beschreibung gibt Förster II, 363. Ghiberti bemerkt: ‚fece el comune come era rubato.‘

[4] I, 625 s.

derartige Bilder vorhanden gewesen, von dem im Palast aber gibt es nur noch wenige Fragmente. Vasari berichtet von Wandgemälden in der Unterkirche zu Assisi: über der Kanzel, in einem Bogen, malte er die Krönung Mariä mit vielen Engeln und um den Bogen herum Geschichten von S. Nicolaus, dann im Kloster der hl. Clara ebendaselbst, inmitten der Kirche, die Heilige, von zwei Engeln getragen ꝛc. Die Krönung Mariä ist noch, und zwar in sehr defectem Zustande, an dem angegebenen Ort vorhanden, nicht aber sind es die Legenden von S. Nicolaus, welche die Sacramentskapelle, allerdings nur als Fragmente, bewahrt. Die Erzählung wirkt lebhaft und ansprechend, soweit sich aus den Ruinen erkennen läßt; viele Typen sind edel, der Ausdruck oft gefühlvoll, die Formgebung sicher und gewählt, das Colorit warm und harmonisch. Viel schwächer als diese Bilder sind jene im Convent von S. Chiara, an der Decke des Querschiffes, und die neuerdings unter der Tünche an den Wänden hervorgetretenen Scenen aus dem Leben Christi, die Flucht nach Aegypten und der Kindermord.

Bernardo di Daddo. Im Ausgabenbuch der Brüderschaft von S. Maria in Or S. Michele fand Milanesi unter dem 1. Mai 1346 folgende Notiz: ‚An Bernardo Daddi, welcher die Tafel der Madonna malt, als Zahlung 4 Goldgulden‘, und in einem andern Buch vom 16. Juni 1347: ‚An Bernardo di Daddo, Maler, als Theil seiner Bezahlung für die Tafel der Madonna 4 Goldgulden.‘ [1] Damit ist der so lange verborgene Autor des schönen Altarbildes im Tabernakel von Or S. Michele ans Licht getreten [2]. Dieser Bernardo, geboren in den letzten Jahren des dreizehnten Jahrhunderts, war der Sohn eines gewissen Daddo di Simone, welcher aus einem Flecken Salto, im Gebiete von Mugello, nach Florenz kam. Er wohnte zuerst in der Gemeinde S. Lorenzo und bezog 1333 ein Haus der Via Larga, welches er von Madonna Chiara, Frau des Malers Lapo di Guccio, erworben hatte. Vasari gedenkt seiner kurz im Leben des Jacopo di Casentino und ertheilt ihm viele Lobsprüche, ‚der mit öffentlichen Aemtern geehrt war von seinen Mitbürgern‘. 1320 erscheint er in der Matrikel der Aerzte und Apotheker, 1349 bei der Gründung der Malergilde in Florenz. Vasari nennt ihn Schüler von Spinello, aber ohne jeden Grund, denn Giotto selbst war ihm Lehrer, wie aus seinen Werken hervorgeht. Er starb 1350, denn im Einschätzungsbuch von 1351 ist er nicht mehr genannt, wohl aber Daddo, sein Sohn, welcher 1358 der Gilde beitritt. Bernardo malte, nach Vasari's Zeugniß, Fresken an den Stadtthoren, doch sind nur wenige Reste noch an der Porta Pinti, S. Niccolò und S. Giorgio vorhanden. Ein anderes Werk,

[1] Vasari I, 463.

[2] Es ist ein etwas alterthümliches Bild. Das Kind langt mit der Hand zum Gesicht der Mutter empor, acht Engel assistiren, noch in archaistischer Weise in Reihen geordnet, jedoch so, daß nur die vordersten ganz sichtbar werden. Die Technik ist sorgfältig, der Ausdruck des Ganzen mild und weihevoll.

die Scenen aus der Legende von S. Lorenzo e Stefano, besitzt die Cappella Berardi in S. Croce. Crowe und Cavalcaselle[1] verwechseln übrigens den Bernardo, der auch Bernardo da Firenze heißt, mit Nardo oder Lionardo, dem Bruder des Orcagna. Die einst in S. Giorgio a Ruballa befindliche Tafel ist jetzt in England und zeigt das Jahr 1348[2]. Rumohr glaubte, Autor dieser Tafel sei Bernardo di Piero, welcher 1366 mit anderen in der berathenden Commission für die Kathedrale genannt ist, doch hatte er daran als maestro di pietra theil. Zwei Tafeln Bernardo's sieht man in Florenz[3], die eine in Ognissanti, welche aus der Sacristei in ein Zimmer des Convents übertragen wurde; sie ist dreitheilig und enthält in der Mitte die thronende Madonna mit Kind, rechts S. Matthäus, links S. Nicolaus in halben Figuren, die Inschrift nennt Bernardus de Florentia und das Jahr 1328. Die andere Tafel besitzt die Akademie der Künste: es ist ein kleines Triptychon mit Maria und zwei Heiligen zu Seiten, inschriftlich vom Jahre 1332 und mit ‚Bernardus de Florentia' bezeichnet, im Katalog jedoch irrig dem Bernardo Orcagna zugeschrieben. Milanesi glaubt ferner, daß die sehr feinen und zierlichen Tafeln der Galerie von Siena, welche im Katalog von 1860 unter Nr. 45 und 46 als Werke unbekannten Autors verzeichnet stehen, dem Bernardo angehören. In der Kapelle des Palazzo Pubblico in Florenz gab es dann noch ein Tafelbild, die Erscheinung Mariä vor S. Bernhard. Infolge Deliberation vom 17. August 1432 wurde eine Ausgabe von 39 Goldgulden für Reinigung und Herstellung desselben angesetzt[4]; dabei heißt es, ‚dasselbe sei 1335 von Meister Bernardo gefertigt, welcher Giotto's Schüler war'.

Milanesi schließt ferner: ‚Es ist jetzt völlig klar, daß jener Meister Andrea di Firenze eine von Orcagna verschiedene Person ist, welcher 1377 im Campo Santo die Geschichten von S. Ranieri malte (von Vasari dem Simone da Siena zuertheilt), wenn es auch schwer bleibt, von so vielen Malern desselben Namens, wie sie damals in Florenz lebten, den richtigen zu bestimmen. In Rücksicht auf jenen Bernardo, welcher niemals mit Nardo, Orcagna's Bruder, zu verwechseln ist, wird es für uns klar, daß in ihm unser Daddi zu erkennen sei, da in Florenz während des vierzehnten Jahrhunderts ein anderer Maler dieses Namens nicht auftritt; von Daddi und nicht vom Bruder des Orcagna mögen also die Bilder im Campo Santo: der

[1] II, 29 f.

[2] ‚Anno Dni 1348 Bernardus pinxit me quem Florentia finxit.' Es stellt die Kreuzigung dar zwischen acht Heiligen und ist, nach Crowe und Cavalcaselle a. a. O., ‚ein schönes, gut erhaltenes Bild, giottesk an Composition und Typen, in klaren Temperafarben colorirt.'

[3] Crowe und Cavalcaselle a. a. O.

[4] Milanesi bei Vasari I, 467: ‚fu dipinta nel 1335 per maestro Bernardo dipintore, il quale fu discepolo di Giotto.'

Triumph des Todes, das Gericht und die Hölle, stammen. In dieser Meinung bestärkt uns, was ein Anonymus in einer Handschrift angibt, welche Baldinucci gesehen hatte [1] . . . Auf Blatt 18 (verso) liest man: ‚Bernardo war Schüler Giotto's und arbeitete viel in Florenz und an anderen Orten. In Pisa malte er die Kirche von S. Paolo a Ripa d' Arno und im Campo Santo das Inferno.' Diese Worte können sich nur auf Daddi beziehen, der nicht bloß Autor der dem Orcagna im Campo Santo zugeschriebenen Malereien sein würde, sondern auch jener in S. Paolo a Ripa, von Vasari an Buffalmacco und Giovanni da Ponte vertheilt. Daß Bernardo in seiner Kunst nicht unbedeutend war, bezeugt die Tafel in Or S. Michele; wie hoch seine Zeitgenossen ihn stellten, läßt eine Bemerkung in der 136. Novelle des Sacchetti schließen, wo verschiedene Künstler disputirend eingeführt werden, welcher nach Giotto der bedeutendste Maler gewesen sei; neben Cimabue wird auch Bernardo genannt, also der Sohn des Daddo [2]. Aber nach den Wandbildern in der Kapelle von S. Stefano zu schließen, war Bernardo doch nur ein untergeordneter Maler.

Ghiberti nennt in der Reihe der frühesten Giottisten noch den Buonamico und Stefano, aber des letzteren Werke sind alle untergegangen. Sacchetti erwähnt ihn in der citirten Novelle unter den geachteten Malern, auch finden wir Stefano 1369 als Schüler eines Giotto verzeichnet. Ghiberti rühmt als höchst ausgezeichnet, gleichsam aus der Wand hervortretend, die Figur eines S. Thomas von Aquin über einer Thür im Kreuzgang von S. Maria Novella, wo auch ein Crucifix gemalt sei. Ein Crucifix mit dem Stammbaum Jesse befindet sich im ersten Chiostro und die Reste einer Thomasfigur neben dem zum Kirchhof führenden Thore, ein zweiter S. Thomas, in Halbfigur mit der Feder in der Hand, über der Thür, welche zu der (ehemaligen) Kapelle des Heiligen führt. Letzteres Bild ist giottesk, aber ohne die von Ghiberti so betonte Plastik. Die Existenz des B u o n a m i c o, welche Rumohr anzweifelte [3], wird durch das Verzeichniß der Malergilde in Florenz bestätigt: sein Name ist Buonamico Cristofani, genannt Buffalmacco, das Jahr 1351 [4]. Von seinen Werken ist nichts auf uns gekommen. Boccaccio feiert ihn als Spaßmacher [5], und Vasari nennt ihn Schüler des Andrea Tafi [6], auch Sacchetti erzählt von ihm [7]. Von P u c c i o C a p a n n a sind authentische Werke nicht vorhanden, er soll vornehmlich in Pistoja thätig gewesen sein.

---

[1] Codici Gaddiani cl. XVII, nº 17. Bibl. Magliab.

[2] Milanesi bei Vasari I, 468. Vgl. dagegen Crowe und Cavalcaselle II, 177 f.

[3] Ital. Forsch. II, 14, Anm. [4] Gualandi, Memorie, ser. VI, p. 178.

[5] Giorn. VIII, nov. 3. 6. 9; Giorn. IX, nov. 5. [6] I, 499.

[7] Nov. 191, auch 161. 164. 192. Die von Vasari genannten Malereien in der Kapelle des Cardinal Albornoz (Unterkirche von Assisi) oder der hl. Katharina, jetzt ‚del Crocifisso' genannt, sind geringwerthig und stammen, nach Crowe und Cavalcaselle (I, 323), aus dem Ende des vierzehnten Jahrhunderts.

Die Maler im Campo Santo zu Pisa sind schwer auseinander zu halten, da Vasari jene Bilder in höchst unkritischer Weise an Verschiedene austheilt. Die frühesten Arbeiten gehen bis in das Jahr 1299 zurück, wo Datus (wahrscheinlich Deodatus) von Lucca, Vincinus von Pistoja und Joh. Apparecchiati von Lucca in der großen Kapelle beschäftigt waren. 1301 malte Nuccarus über den Eingang eine Madonna [1]. An der Wand, der Kapelle zunächst, wird man den Anfang gemacht haben, und damit stimmt die Reihe alter Passionsbilder überein, deren Beurtheilung infolge zahlreicher, schon im vierzehnten Jahrhundert beginnender Ausbesserungen erschwert ist; außerdem sind mehrere Künstler hier thätig gewesen. Es finden sich übrigens einige sonderbare Abweichungen von herkömmlicher Auffassung zur Seite des Realismus hin: so ist die Kreuzigung durch welliges Terrain in verschiedene zusammenhanglose Gruppen getheilt, den Schächern werden die Beine zerschlagen, ein Vorgang, den Giotto nie darstellt; dann sehen wir bei der Auferstehung den Erlöser aus dem Sarkophag langsam hervorsteigen, während zwei Engel den Deckel fortheben, und bei der Erscheinung des Auferstandenen unter den Aposteln ist nicht nur Thomas mit der Untersuchung der Körperlichkeit beschäftigt, sondern auch Petrus und andere prüfen Hände und Füße Christi mit großem Interesse. Bei der Himmelfahrt steht Christus, in der Hand eine Palme tragend, von acht Engeln umgeben, auf einer Wolke. Maria fehlt unter den Jüngern, die erschreckt nach oben blicken. Es scheint, daß spätere Uebermalungen den Charakter dieser Bilder modernisirt haben, denn viele Motive liegen außerhalb der giottesken Vorstellungsweise.

Daran schließen sich die berühmten Compositionen vom Triumph des Todes, dem Weltgericht und der Hölle, denen Scenen beschaulichen Lebens der Einsiedler in ungezwungener Weise folgen. Man könnte nun fragen, warum die Pisaner Fremde suchten, anstatt sich der eigenen Malerschule zu bedienen; aber diese bewegte sich in völliger Abhängigkeit von der sienesischen, ohne ihre Vorbilder zu erreichen: so berief man die Lorenzetti, und als gegen Ende des vierzehnten Jahrhunderts abermals ausführende Kräfte mangelten, zog man aus verschiedenen Gegenden Italiens solche zweiten Ranges herbei, denn weder Giotto noch Simone haben die Pisaner zu gewinnen vermocht.

Vasari hat den ‚Triumph des Todes' und das ‚Letzte Gericht' dem Orcagna zugeschrieben, das ‚Leben der Einsiedler' dem Lorenzetti; es entbehrt aber diese Angabe jeder urkundlichen Bestätigung, ebenso wie die Vergleichung der Bilder mit den authentischen Fresken Orcagna's in der Cappella Strozzi keineswegs eine Stilverwandtschaft inhaltlich oder technisch erkennen

[1] Förster, Beiträge, 1835, S. 105 ff.; Kunstblatt 1833, Nr. 68; Ital. Kunst I. 344. Ueber Pisa vgl. Grassi, Descrizione, stor. ed artistica di Pisa, 1830; Morrona, Pisa illustrata nelle arti del disegno, Livorno 1812, mit 34 Kupfertafeln. Lasinio, Descrizione delle pitture del Campo Santo di Pisa, 1816.

läßt[1]. Die Frage nach der Urheberschaft ist noch nicht gelöst, und wir müssen uns an der genußreichen Betrachtung dieser großartigen Werke vorläufig genügen lassen, denn die Annahme von Crowe und Cavalcaselle, ‚daß der ganze Cyklus von einer Hand und zwar von der eines sienesischen Malers herrühre‘[2], wirkt nicht überzeugend, indem sie sich nur auf gewisse äußerliche, den Sienesen eigene Merkmale stützt, z. B. die Anbringung von Sprüchen u. a. Milanesi's Conjectur, daß Bernardo Daddi der Autor sei, erscheint noch weniger glaublich[3]. Vasari's Irrthum ist wohl daher entstanden, daß er Andrea di Firenze, Maler der Legende von S. Ranieri, von dem er wußte, daß er in Pisa gearbeitet, mit Andrea Orcagna verwechselte.

Das ‚Jüngste Gericht‘ zerfällt in zwei, auch räumlich gesonderte Theile, das Gericht selber und die Hölle. Der Schall der Posaunen hat die Gräber erschlossen, und die Todten erheben sich, unterstützt von ihren Engeln oder von bösen Geistern. Einige Scenen des Wiedererkennens, der Ueberraschung und Unsicherheit geben Abwechslung. Der Richter, auf einer Aureola thronend, hat sein Gewand geöffnet und zeigt die Seitenwunde[4]. Maria sitzt zur Rechten, zu beiden Seiten folgen die Apostel, oben die Engel mit den Passionswerkzeugen, unter den Aposteln rechts die Seligen, links die Verdammten, in ungeordneten Schaaren von Engeln herabgestoßen. Die Hölle ist, ähnlich wie in der Cappella Strozzi, als Durchschnitt eines Berges mit Höhlen verschiedener Klassen von Sündern construirt, so daß die Riesengestalt Satans das Centrum einnimmt. Verschiedene Anklänge an Dante sind mit malerischer Freiheit behandelt[5]; durch rohe Uebermalung wurde jedoch der ursprüngliche Charakter vielfach zerstört. Der Aufbau der Composition ist der typische, aber die Anordnung der Reihen geht nicht ohne Beachtung perspectivischer Gesetze vor sich, da sie schräg nach der Mitte zu laufen. Ueber diesen Typus äußert sich Burckhardt in geistreichen Worten: ‚Die Kunst des vierzehnten Jahrhunderts zeigt sich hier in ihrer Beschränkung groß, sie verzichtete im wesentlichen darauf, das Raumlose räumlich, das Passive körperlich und dramatisch interessant zu machen; in regelmäßigen Schichten von Köpfen drückte sie diesseits Jubel und Seligkeit, jenseits Jammer und Verdammniß collectiv aus; nur mäßig, aber bedeutend gewählt sind ihre Episoden; in dem Bilde des Campo Santo ist z. B. ein Zug der echtesten Symbolik die Gruppe der von Teufelshänden gepackten Frauen, welche die anderen (nicht willkürlich, sondern) als Genossinnen und Mitschuldige mit sich reißen, oder die aufs

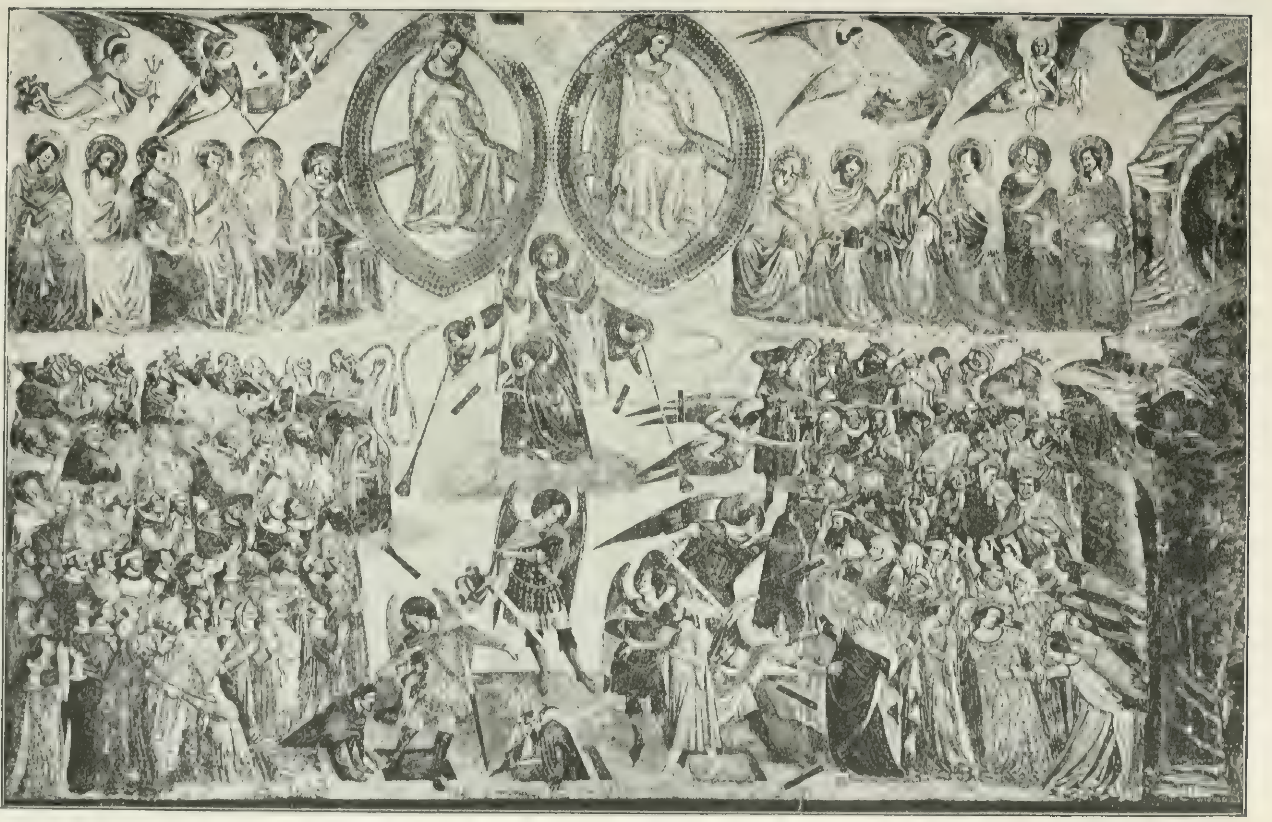
---

[1] E. Förster sprach in seinen Beiträgen S. 109 zuerst begründete Zweifel an Orcagna's Urheberschaft aus, welche Crowe und Cavalcaselle näher begründeten. Vgl. II, 20 ff.

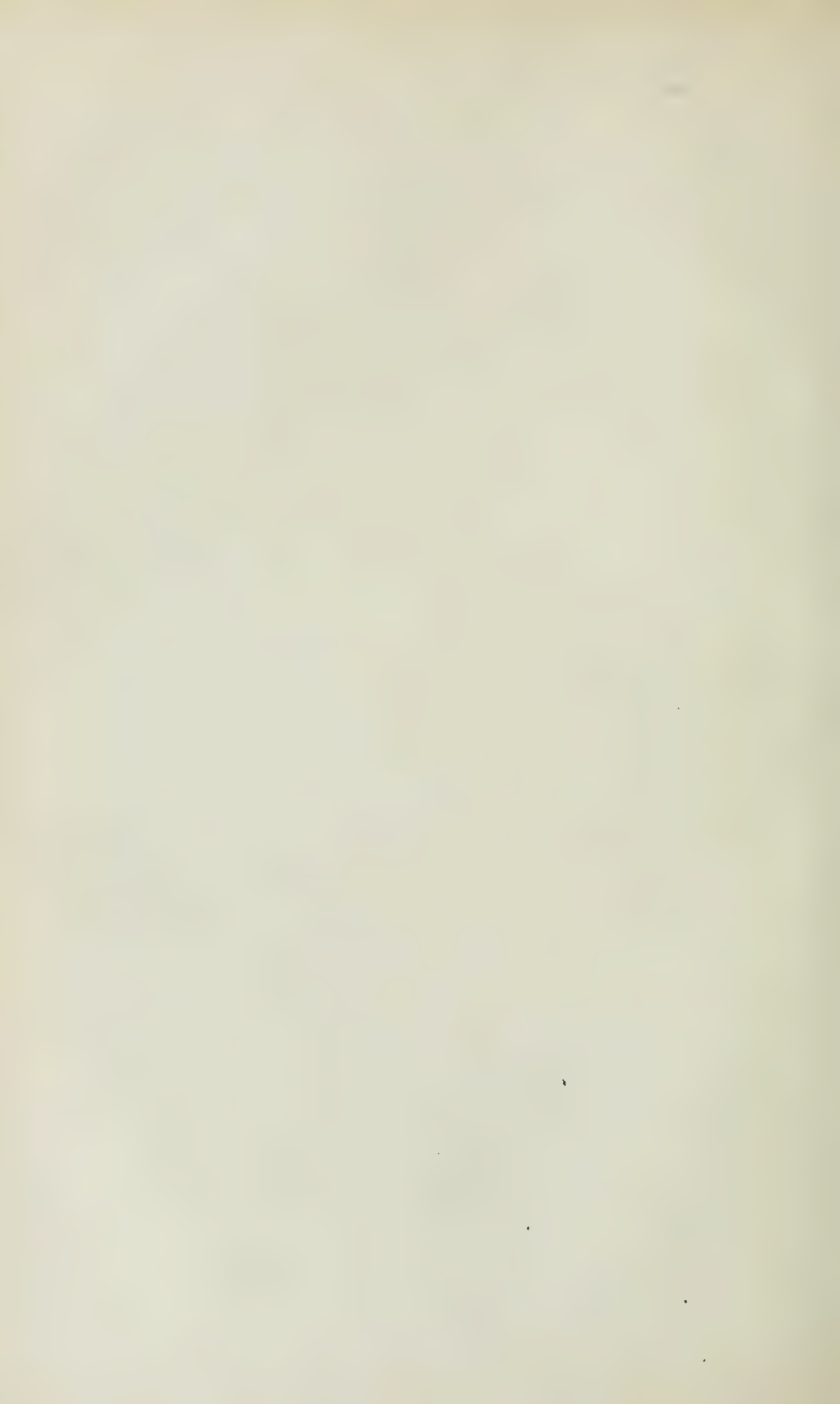
[2] II, 27. [3] Vgl. auch Schnaase VII, 451, Anm.

[4] Vielleicht Michelangelo's Vorbild, aber von ihm mißdeutet.

[5] Vasari bemerkt: ‚dipinse‘ (Andrea) und ‚giudizio universale con alcune fantasie a suo capriccio‘; l. c. p. 596.



Das Jüngste Gericht. Fresco im Campo Santo zu Pisa. (Zu S. 68.)



höchste gesteigerte Inbrunst des auf einer Wolke am Rand einer Reihe knieenden Johannes ꝛc.'[1]

,Als symbolische Composition ist der Trionfo della Morte die bedeutendste der ganzen Schule, indem der symbolische Gedanke rein im Bilde aufgeht.'[2] Der Erfinder war aber auch nach künstlerischer Seite hin dem ganzen reichen Gedanken völlig gewachsen. Vasari faßt diese grandiose Composition als Ergänzung zu dem typisch dargestellten Weltgericht auf, indem durch scharf contrastirende Gruppen die Gegensätze des Lebens ausgeprägt sind, an welche sich die Schicksale der Ewigkeit anketten. Es ist deshalb kein bloßer Triumph des Todes, denn das wäre ein heidnischer, aber kein mittelalterlicher Gedanke, sondern eine gewaltige Predigt von der Eitelkeit alles Irdischen und den Klippen sinnlichen Genußlebens. Wer die erschütternde Mahnung jener drei Todten versteht und sich auf die Höhe des Berges, das heißt geistigen Lebens, zu erheben vermag, ist gerettet. ,Aber diese Lehre ist nicht im abstracten Tone starren Gebotes, sondern mit vollem Gefühl für die Bedeutung des Schönen und Herrlichen auch in diesem Leben vorgetragen.'[3]

Der Tod, so erzählen uns diese wunderbar großartigen und ewig wahren Gestalten und Gruppen, ist schreckenerregend in seinem Auftreten, aber nur für die, welche im Besitz aller Güter des Lebens überrascht werden; für jene, welche, fern von weltlichen Reizen, demselben muthig ins Auge schauen, hat er seine Schrecken verloren. Der Tod sucht auch nicht gern jene heim, die vom Elend des Lebens gebeugt nach ihm rufen als nach Erlösung von irdischer Mühsal, sondern jene, die auf den Pfaden der Lust seiner vergessen. Hat der Tod sein entscheidendes Wort gesprochen, dann ist das Schicksal des Menschen für immer besiegelt.

Die Scene ist eine bergige Landschaft: zunächst links sehen wir in offenen Särgen drei Leichname in verschiedenen Stadien der Verwesung, als Beute von hervorkriechenden Schlangen und Gewürm. Eine vornehme und sorglose Gesellschaft Herren und Frauen kommt zu Pferde daher, auf einem Jagdzuge begriffen, und stutzt vor dem Anblick der Särge inmitten ihres Weges. Pferde und Hunde scheuen zurück; bei den Reitern macht diese plötzliche Mahnung an den Tod die verschiedenartigste Wirkung: der eine, dessen Pferd den Hals

---

[1] Der Cicerone II, 2, S. 543 der 5. Aufl.

[2] Burckhardt a. a. O. S. 543 f.

[3] Schnaase III, 456. Was die Dreizahl der Todten betrifft, so scheint die altfranzösische Sage von den drei Königen und den drei Todten (li trois vifs et li trois morts) zu Grunde zu liegen. Diesen drei Königen, welche auf die Jagd ziehen, begegnen drei Gerippe und rufen ihnen zu: ,Was ihr seid, sind wir gewesen; was wir jetzt sind, werdet auch ihr bald sein.' Daß die Sage auch in Deutschland bekannt war und vielleicht das Urthema der Todtentänze bildete, erhält durch die Entdeckung Lübke's Bestätigung, welcher im Thurm der Kirche von Badenweiler ein Wandgemälde der drei Könige und drei Gerippe mit Spruchbändern auffand. Vgl. Augsburger Allg. Zeitung, 1866, Nr. 265. 266, und Förster II, 347, Anm.

weit vorstreckt und die Nüstern bläht, hält sich die Nase zu, ein anderer blickt starr und gebannt auf die Todten, ein dritter stützt den Kopf nachdenklich in die Hand, eine Frau schaut tief ergriffen nieder; dahinter noch eine Anzahl Berittener, Jäger und Falkner, mit Hunden und Geräth. Den Hintergrund dieser Scene bildet eine felsige Höhe mit einer Einsiedelei, deren Bewohner in friedlicher Beschäftigung zerstreut sind: einer liest, ein anderer melkt eine Ziege, ein dritter schreitet mühsam auf Krücken einher, verschiedene Thiere bewegen sich furchtlos unter ihnen. Neben den Särgen steht einer der Eremiten, Macarius genannt, welcher vom Berge herabgestiegen ist und die Predigt des Todes an die Jagdgesellschaft mit einer ernsten Mahnung begleitet [1] (die auf einer Rolle geschrieben steht).

Während sich in dieser Gruppe eine so lebhafte Mahnung an den Uebermuth und die eingebildete Sicherheit kundgibt, sehen wir im Vordergrund zur Rechten, durch Felsen getrennt, eine Gesellschaft von Elenden, Krüppeln und Bettlern, in allen Stadien des Erdenjammers, ihre Hände zu dem in der Luft schwebenden Tode emporstrecken, daß er sie von allem Elend erlöse [2]. Dieser, eine dämonische weibliche Gestalt mit Klauen und Drachenflügeln, ist ihnen abgekehrt und schwingt seine mörderische Sense. In einem Orangenhain daneben sitzt eine Anzahl höfisch gekleideter Figuren, sich friedlich mit Lautenspiel und Unterhaltung beschäftigend, ein Bild derer, welche die Sünde überwunden haben. Ein jugendliches Paar, Schoßhund und Falken tragend, scheint einem friedlichen Tode verfallen zu sein, denn über ihnen schwebt der Todesgenius mit umgekehrter Fackel und weist herab [3]. Zwischen diesen beiden Gruppen sehen wir die Ernte des Todes hingemäht: Päpste, Könige und Frauen im reichen Gewand, Ordensleute und Ritter; aus einigen steigen die Seelen in kleineren Figuren empor und werden von Teufeln oder Engeln empfangen, die sie emporziehen. Erstere schleppen sie den Klüften des Berges zu, aus welchen Flammen emporschlagen; Engel tragen sie wie Kinder

---

[1] ‚Se nostra mente fia ben acorta
Tenendo risa qui la vista afĩtta
La vana gloria ci sara scõfitta
La superbia ci sara da morte.‘

[2] Eine der Figuren entfaltet die Inschrift:
‚Da che prosperitade ci a lasciati
O Morte, medicina d' ogni pena
Deh! vieni a darne ormai l' ultima cena.‘

[3] Richtig aufgefaßt von Woltmann, Malerei I, 462, und mit der ähnlichen Scene in der spanischen Kapelle verglichen, wo auch im Sinne des Hohenliedes das Leben in Gott durch anmuthige Figuren, in einem Garten sitzend, dargestellt wird. Das Hohelied vergleicht die in Gottes Umgang gefriedigte Seele mit einem ‚hortus conclusus‘. Förster, Crowe und Cavalcaselle, Lübke u. a. sehen hier nur in Weltlust tändelnde Figuren, was aber schon durch das Feierliche der reihenweisen Aufstellung und die darüber schwebenden Engel berichtigt wird.



Il Trionfo della Morte. Fresco im Campo Santo zu Pisa. (Zu S. 69.)

Obwohl durch die starke Verkleinerung die Einzelheiten dieser Darstellung leiden mußten, wurde doch vorgezogen, zur Veranschaulichung der Gesammtidee das Ganze auf einem Blatt zu geben.



sorgsam auf ihren Armen zum Lichtreich empor; um eine Seele ist ein Kampf entbrannt: ein Engel ergreift sie bei den Armen, während ein Dämon sie an den Füßen nach unten zieht. Durch die aus den Felsmassen brechenden Flammen, welche den unterirdischen Abgründen des Inferno (‚bolge' heißen sie bei Dante) entquellen, ist diese Composition mit der vorigen auch räumlich in Zusammenhang gebracht.

Kühn und gewaltig entfaltet sich hier eine Symbolik, so abgründlich wie die Bilder der Heiligen Schrift. Es ist nicht das Schicksal von Nationen, das Ringen und Streben eines Volkes, das sie aufrollt, sondern die Geschichte der Menschheit bis ans Ende der Dinge. Der Blick schweift ungehemmt von den Thälern des Paradieses und der ersten Arbeit des Menschen bis hinein in die Ewigkeit: auf alle Stadien in der Entwicklung des Weltdramas paßt dieser mächtige Epilog, weil er nicht Menschenwahn erzählt, sondern die Mysterien göttlicher Weisheit. Welches Seelengemälde, sei es auch Michelangelo's oder Shakespeare's hohem Geiste entflossen, möchten wir diesen Riesenbildern der Weltgeschichte an die Seite setzen? Und warum ist diese Kunst so groß und erschütternd? Nicht allein durch Nebeneinander starker Gegensätze und das Bewußtsein ihrer Wirkungskraft, durch großartige Abstraction, in Verbindung mit Zügen packender Naturwahrheit, durch Wucht und Strenge des Vortrags, durch hochtragischen Ausdruck der Köpfe mit ihren aus dunklen Augenhöhlen dämonisch hervorblitzenden Augen, durch das Imponirende des echt historischen giottesken Stils [1], sondern vornehmlich durch den tiefchristlichen Geist, der alles durchdringt, durch die objective Verkörperung der Geschichte und ihrer unantastbaren Logik. Hier ist nicht die antike und subjective Genialität Michelangelo's, wie in seinem einseitig erfaßten Weltgericht, sondern göttliche Thaten sprechen, und neben dem Feuerstrom göttlichen Zornes, der von seinem Throne ausgeht, spielt auch das milde Lächeln der Gnadensonne. Kein gereizter Zeus schmettert die Giganten nieder, sondern der Schöpfer einer Welt, die er in Liebe geschaffen, belohnt, straft und führt alles seinen ewigen Zielen zu. Dieser echt christliche Gedanke ist es, der so nachhaltig uns berührt, daß nicht ein ewiges Fatum hinter dem Chaos der Welt brütet und die Geschicke austheilt, sondern daß die Wage ewiger Gerechtigkeit in der Hand des Allwissenden ruht, daß an die Erscheinungen des Lebens sich mit untrüglicher Logik die Vergeltung knüpft, indem schon hier auf Erden das Gericht Gottes seine Thätigkeit begonnen hat. Wie sonnig ist in den Gestalten der Einsiedler, umgeben von friedlichen Thieren, nicht nur ein ‚mönchisch-ascetischer Gedanke', sondern auch das Wohlsein jener geschildert, die inmitten der Welt inneren Frieden genießen und das Höhere suchen! Sind ja doch nicht bloß

[1] Förster a. a. O. S. 353: ‚Vermöge der Großheit seiner Gedanken, der unwandelbaren Einheit der Phantasie bei aller Freiheit der Bewegung zwischen hohem, überirdischem Ernst und Erdenlieblichkeit wäre der Meister dieser Bilder würdig gewesen, über die Mittel eines Michelangelo gebieten zu dürfen.'

Eremiten der ewigen Belohnung werth, sondern, wie die Scene des letzten Gerichtes zeigt, Menschen aller Stände.

Diesen großartigen epischen Compositionen, welche etwa um die Mitte des Jahrhunderts entstanden sein mögen, schließen sich dann die ‚Geschichten Jobs‘ von Francesco da Volterra an, welche, nach einer allerdings nicht völlig zuverlässigen Notiz in den Rechnungsbüchern des Domes, 1371 in Angriff genommen sind [1]. Francesco da Volterra, welcher 1346 eine Altartafel für den Dom geliefert, war lange in Pisa ansässig [2]. Möglich, daß er mit dem von Vasari genannten ‚Francesco detto di Maestro Giotto‘, welcher schon 1341 in der Gilde auftritt, identisch ist [3].

Die Geschichten Jobs beginnen an der Ostwand des Campo Santo und zeigen in doppelter Reihe: das Festmahl, Satans Gespräch mit Gott, den Raubzug und die Zerstörung von Jobs Eigenthum, Job auf dem Düngerhaufen, von seinen Freunden besucht, dann die Rückkehr des Wohlstandes. Der Cyklus ist leider sehr zerstört, eine Scene ganz erloschen, daher müssen wir Lasinio's Stiche zu Hilfe nehmen. Auch diesem Maler können wir Großartigkeit und Würde der Auffassung im Anschluß an den so hochdramatischen biblischen Text nicht absprechen. Das Festmahl und die Scene, wie Job die Armen speist, ist sehr lebendig erzählt, grandios die Verhandlung Satans mit Jehovah. Dieser sitzt in ovaler Mandorla auf einer Wolke und wendet sich dem rauhen Ungethüm zu, indem er durch hinweisende Geberde demselben gestattet, Job zu prüfen. Zu den Seiten des Ewigen je drei majestätische Engel in wallenden Kleidern, unten eine weite Landschaft mit Fernblick auf See und Berge. Im Bilde der Plünderung deuten oberhalb versammelte Dämonen mit Fackel und Schwert die Quelle des Unheils an. Der leidende Job, klagend seine Hände emporstreckend und dann, vom Aussatz befallen, unter einem Schutzdach mit seinen Freunden disputirend, sind tiefempfundene und auch malerisch höchst wirksame Scenen, welche tiefes Studium Giotto's erkennen lassen.

Im Jahre 1377 begann Andrea da Firenze einen Bildercyklus aus dem Leben des hl. Rainer, welchen Antonio Veneziano 1386 fortsetzte [4], nachdem ein gewisser Barnaba, den man aus Genua berufen, nicht eingetroffen war [5].

---

[1] Förster, Beiträge, S. 114. 1372 findet sich eine Zahlung für Auslagen an Farben.

[2] Bonaini, Memorie, p. 94. Vgl. Crowe und Cavalcaselle I, 325.

[3] Vgl. die Liste der den Namen Francesco tragenden Maler in Florenz bei Gualandi, Memorie, ser. VI, p. 180 s.

[4] Förster, Beiträge, S. 117. 1380 war der Maler Barnaba (da Mutina) von Genua berufen worden, kam aber nicht, und Antonio setzte die ‚pictura trium storiarum inferius Sancti Ranieri‘ fort, wofür 1386 Bezahlung erfolgte. Antonius ‚quondam Francisci de Venetiis‘ wird von Vasari für einen echten Venetianer erklärt, ist aber als Maler Giottist und vielleicht in Florenz geboren.

[5] Daß die drei oberen Bilder von Andrea allein gefertigt sind, erhellt aus dem

Die drei Bilder Andrea's beginnen mit der anschaulichen Scene eines Tanzes, wo der Jüngling die Laute spielt, aber von einer ernsten Frau deshalb getadelt wird. Er wendet sich dann einem Kloster zu, thut Buße und erhält von Christus sein Gesicht wieder, das er durch Beweinung seiner Sünden verloren. Dann folgt die Seereise ins Gelobte Land, der Empfang des Pilgerkleides und die Schilderung der ihm entgegentretenden Versuchungen, die Zähmung wilder Thiere, wie Christus ihm endlich erscheint und er in seine Heimat zurückkehrt. Die Erzählung hat nicht mehr die alte Energie und Größe, ist aber leicht und zuweilen anmuthig in ihrer Naivität. Milanesi glaubt übrigens, Andrea di Firenze sei jener Andrea Bonajuti, welcher 1343 in der florentiner Malergilde immatriculirt ist, dann 1374 in der Innung von S. Lucas erscheint und 1377 am 2. November sein Testament macht. Von Antonio Veneziano rühren die Scenen der Heimkehr des seligen Rainer bis zu den Wundern nach seinem Tode, aber nur das erste dieser Bilder ist einigermaßen erhalten. Sie zeichnen sich durch schöne, hochragende Architekturen und feinen Natursinn aus [1], betonen aber mehr das Genrehafte, als es in den Compositionen Andrea's geschieht.

Das ‚Leben der Einsiedler', eine freie Bearbeitung des schon von byzantinischen Künstlern mit Vorliebe abgehandelten Themas, zeigt uns eine ganze Kolonie von Eremiten in abwechselnder Thätigkeit [2]. Der Schauplatz sind die Höhlen eines Gebirges, die sich nach dem Beschauer zu öffnen und jene friedlichen Bewohner im Gebet, in der Arbeit, in ihren Versuchungen und auch im Verkehr mit hilfesuchenden Weltleuten erkennen lassen. Als Maler gilt dem Vasari Pietro Lorenzetti, doch ergibt ein Vergleich mit authentischen Bildern desselben das Unkritische solcher Annahme. Der einheitliche Gedanke, den Förster an dieser Composition vermißt, die er als Conglomerat willkürlicher Scenen schildert, ist doch vorhanden: er liegt in dem gemeinsamen Ziel, welchem diese Arbeiter zustreben, in der Einmüthigkeit ihrer dem Gottesreich auf Erden gewidmeten Thätigkeit. Ist die Auffassung im einzelnen auch oft roh und ungeschickt, so treffen wir doch Episoden voll anmuthiger Naivität und gefühlvoller Auffassung, auch Züge humoristischen Behagens. Die Technik verräth einen Giottisten [3].

---

gleichmäßigen Stil, wie der stattlichen Bezahlung von 529 Lire 10 Sol., welche der üblichen Summe jener Zeit (175 Lire für ein Bild erhielt Spinello) entspricht. Vgl. Milanesi bei Vasari I, 554, Anm.

[1] Eingehender von Lübke, Ital. Malerei I, 192 ff., geschildert, dann bei Crowe und Cavalcaselle II, 60 f. Vasari hebt diese Bilder als die schönsten im Campo Santo hervor.

[2] Von Förster, Ital. Kunst II, 354 ff., zu abfällig beurtheilt ‚als Verirrung vom Wege der Gedankenmalerei'.

[3] Woltmann, Malerei I. 463, findet hier dieselbe Hand wie am Letzten Gericht und Triumph des Todes.

Diesen Bildern folgten die nur theilweise noch vorhandenen Scenen aus dem Leben der hll. Ephysius und Potitus, welche Spinello Aretino 1392 mit großer Handfertigkeit malte.

Auch die gegenüberstehende Wand wurde mit alttestamentlichen Bildern versehen, von Vasari ohne Grund dem Buffalmacco zuertheilt, während die neuere Forschung ergeben hat, daß der Mosaicist Pietro di Puccio aus Orvieto der Urheber ist. Das erste dieser vier Bilder zeigt die Kolossalgestalt des Weltschöpfers, das Universum (einen Kreis mit der Erde und den Planetenbahnen) tragend. Die Zeichnung der Figuren ist schwach, die Gruppirung, z. B. beim Bau der Arche und Noe's Opfer, geschickt und ansprechend. Weshalb man übrigens aus Orvieto diesen wenig bedeutenden Maler herbeiholte, ist nicht recht ersichtlich.

Zweite Reihe der Giottisten.

Giovanni da Milano. Agnolo Gaddi. Spinello Aretino. Cennino Cennini.

Giovanni da Milano, wie er selbst sich nennt, heißt in den Urkunden Johannes Jacobi de Como oder Johannes Pictor de Caverzajo und war der Sohn des Jacopo di Guido aus dem kleinen Ort Caverzaio im Gebiete von Como. In der Gilde der Aerzte und Apotheker erscheint er am 25. Juni 1363 und macht am 26. December Angaben über sein Einkommen und zwar als Bewohner des Quartiers von S. Giovanni, Gemeinde S. Pier Maggiore, er besitzt einige Stücke Land in Tizzano und wird am 22. April 1366 florentiner Bürger, zugleich mit seinen Descendenten [1]. Nach dem 27. dieses Monats finden sich keine weiteren Notizen über ihn vor. Giovanni ist bekannt als Gehilfe Taddeo Gaddi's in Casentino und als Lehrer von Taddeo's Söhnen [2]. Vasari rühmt von ihm die Fortschritte im Colorit; dazu kommen noch gewissenhafter Fleiß in Durchbildung der Form und eine den Sienesen nachgeahmte Glätte der Modellirung. Die hohe Gedankenmalerei Giotto's liegt seinem Verständniß ferner, denn zumeist tritt ängstliches Betonen des Natürlichen und zierliche Behandlung in den Vordergrund. Bezeichnete Tafelbilder sind: die Pietà in der Galerie der Künste zu Florenz, vom Jahre 1365, ein sorgfältig gearbeitetes, aber wenig ideales Bild [3], dann die viel bedeutendere thronende Madonna zwischen Heiligen in der communalen Galerie zu Prato, durch süßlichen Ausdruck der Köpfe, halboffene Augen und gezierte Anmuth der Bewegung sienesische Einflüsse bekundend, während in den kleineren Episoden der Predella die Schule Giotto's durch kräftige Action bemerklich wird [4].

---

[1] Vasari I, 572, nota 2. [2] Vasari l. c. p. 580. 584.

[3] ‚Io govani da melano depinsi questa tavola añ. 1365.' Stich bei Rosini, Storia della pitt. II, 112, und in der Galleria dell' Accad. di b. a. incisa ed illustr.

[4] ‚Ego Johannes de Mediolano pinxi hoc opus.' Von Milanesi im ‚Calendario Pratese anno VI' beschrieben.

Die von Vasari genannte Tafel des Hochaltars von Ognissanti ist wohl in den sehr beschädigten Bruchstücken der Uffizien zu suchen, welche zehn Heilige paarweis darstellen und jene zum Naturalismus führende Richtung der Kunst offenbaren, welche bei späteren Nachfolgern Giotto's den hohen Stil durchbricht. Crowe und Cavalcaselle wollen die Hand Giovanni's in den Fresken der Cappella Rinuccini (Sacristei von S. Croce) erkennen [1], und ihre Ansicht wird durch ein Document im Staatsarchiv zu Florenz bestätigt, nämlich eine Deliberation der Vorsteher von Or S. Michele vom 26. Mai 1365, worin dem Johannes aus Caverzaio die Ausführung übertragen wird [2]. Auch bei diesen Compositionen liegt der Ton auf den fleißig durchgebildeten Nebenscenen: so der Wochenstube Anna's, den Gästen beim Pharisäer, der Küchenfigur bei Martha. Bei der Auferweckung des Lazarus fehlt die energische Betonung des Wunderbaren, denn letzterer wird aus dem Grabe hervorgezogen, anstatt, wie bei Giotto, Auge in Auge dem Erlöser gegenüberzustehen. Der Stil Giovanni's läßt erkennen, wie er bemüht war, die Ausdrucksweise beider Schulen, der florentiner und sienesischen, sich zu eigen zu machen: schwungvollen Vortrag, Anmuth und Farbenpracht [3].

Agnolo Gaddi ist der Sohn Taddeo's und von ihm, nebst seinem Bruder Giovanni, dem Jacopo da Casentino zur Erziehung, dem Giovanni da Milano zur malerischen Ausbildung übergeben. In seinen Werken ist jedoch der Einfluß des letzteren weniger zu finden, als der seines Vaters, und zuletzt macht sich eine leichte, handwerksmäßige Ausführung geltend, welche der Erreichung eines seinen Talenten angemessenen Zieles hinderlich bleibt. Seine frühesten Leistungen waren der Kirche S. Jacopo zu Florenz gewidmet [4], von denen Vasari berichtet, daß eine ‚Erweckung des Lazarus‘ diesen so treu im Zustande der Verwesung dargestellt habe mit den besudelten Binden, den erloschenen, gelblichen Augen und dem Entsetzen der Zuschauer über den Geruch, daß man Agnolo für geschickter erklärt habe, als alle Schüler seines Vaters, ja diesen selber. Sollte dieses Bild in der That von Agnolo gewesen sein, möchte ein so schroffer Realismus nicht zu seinen Gunsten sprechen; doch ist in den authentischen Werken desselben kein derartiger Zug vorhanden. Das beste und wohl auch das älteste sind die Fresken in der Kapelle des ‚heiligen Gürtels‘ (della sacra cintola), der Pieve zu Prato angehörig: Compositionen

[1] I, 338.

[2] Vasari l. c. p. 572, n. 2: ‚Domini Capitanei, actendentes, quod Johannes pictor de Caverzaio etc. debet pinxisse cappellam sacristie Sancte Crucis intra certum tempus.‘ Rumohr bezog die Jahreszahl 1379 der Altartafel auf die Fresken selber.

[3] Crowe und Cavalcaselle I, 340 schreiben ihm noch ein Fresco zu im Kreuzgang des Carmine und ein zweites am Portal von S. Niccolò in Prato. Förster, Ital. Kunst II, 404, bemerkt richtig über jene Erweckung des Lazarus: ‚Aus dieser Darstellung spricht weder die kirchlich religiöse Auffassung der Erzählung, noch findet sie eine Erklärung in der etwaigen Absicht, das Ereigniß glaublich zu machen.‘

[4] Vasari I, 636.

aus dem Leben Mariä und der Legende dieses Gürtels in zwei Reihenfolgen, ansprechend und, im Anschluß an Giotto's Compositionsweise, klar wie stilvoll vorgetragen. Die Legende berichtet, der Gürtel Mariä sei vom Apostel Thomas einem seiner Schüler übergeben worden und dann beständig in Palästina verblieben, bis Michele dei Dagomari aus Prato mit einigen Genossen im elften Jahrhundert nach Palästina kam, dort die Tochter des Besitzers jenes Gürtels ehelichte und mit ihr auch dieses Heiligthum erwarb. Er kehrte zurück nach Prato (wo er — nach Agnolo's malerischer Ansicht — auch landet) und wartete des Heiligthums in größter Sorgfalt. Er bewahrte denselben neben seinem Lager und hatte infolge dessen öftere Störungen seiner Nachtruhe, indem zwei Engel ihn aus dem Bett hoben und auf den Boden legten; doch ertrug er das bis an sein Ende und übergab erst bei seinem Tode dem Priester die Reliquie, mit der Bedingung, daß sie in der Hauptkirche einen ehrenvollen Platz erhielte, was auch im Jahre 1395 geschehen ist.

Wir bemerken in diesen Fresken eine durchgängig maßvolle und richtige Behandlung körperlicher Verhältnisse, breiten und sicher gezeichneten Faltenwurf, eine deutliche Gestensprache und ein mildes, harmonisches Colorit. Einzelne Compositionen sind verschönt durch Züge reinsten Gefühls: so die Begegnung Joachims mit Anna, die sich mehr an Giotto als an Taddeo Gaddi anlehnende, edel einfache Darstellung Mariä im Tempel mit der natürlichen Bewegung des Kindes nach den Eltern hin, die an Giotto's vornehme Auffassung anklingende Vermählung, die sehr zart empfundene Verkündigung. Andere Scenen sind nüchterner gedacht, vieles ist durch Reparaturen wesentlich alterirt, einiges ganz erneuert: so Tod und Himmelfahrt Mariä, Krönung und manches in den Fresken der Lunetten[1]. Vergleichen wir nun diese Leistung mit den Arbeiten Taddeo's in S. Croce, so erhellt, daß Agnolo's ganze künstlerische Auffassung Giotto viel näher steht als die seines Vaters, daß er mit größerer Ruhe und Würde, mehr im Rahmen epischen Erzählens und dabei mit feinerem Natursinn, wie besserer Kenntniß der Proportionen, vorzutragen weiß. Er vermeidet, seine Hauptpersonen durch phrasenhaftes Beiwerk zu belasten, bleibt gleichmäßiger und einheitlicher in seinem ganzen malerischen Ausdruck und wirkt darum viel stilvoller und überzeugender auf den Beschauer als Taddeo. Wir haben seiner Zeit den allgemeinen Eindruck jener Fresken als einen recht lebhaften empfunden, da er manche Erinnerung an Giotto selber wachruft, die im Studium von Taddeo's Arbeiten seltener aufkommen will. Dabei gebietet Agnolo über eine freie und breite Technik und ein wahrhaft leuchtendes Colorit. Allerdings dürfen wir uns nicht verhehlen, daß diese Technik schon einen decorativen Charakter angenommen hat.

Derselbe tritt noch mehr zu Tage in den viel flüchtiger gearbeiteten Malereien der Chorkapelle von S. Croce, welche im Auftrage Jacopo's

[1] 1831 von Marini restaurirt.

degli Alberti ausgeführt sind und die Legende von der Auffindung des wahren Kreuzes behandeln. Diese ansprechende, für malerische Darstellung sehr passende Erzählung beginnt mit der Scene, wo Seth durch den Erzengel Michael einen Zweig vom Baume des Lebens erhält, nachdem er sich bittend an Gott für die Rettung seines Vaters gewendet. Seth findet bei der Rückkehr denselben verschieden und pflanzt in Gegenwart der Seinigen den wunderbaren Zweig auf das Grab Adams. Jahrtausende sind verflossen, der Baum ist mächtig emporgewachsen, endlich hat ihn Salomo fällen und als Brücke über einen Fluß legen lassen. Als die Königin von Saba anlangt und die Brücke überschreiten will, wird ihr offenbart, dies sei das Holz, an welches man einst den Messias heften würde, fällt nieder und verehrt es. Salomo läßt dasselbe nun entfernen und in den Teich versenken, um das Unheil abzuwenden. — Beide Momente sind, wie die der ersten Composition, in einer Lunette vereinigt. — Der Teich trocknet aus, und im Laufe der Zeit hat sich da, wo der Stamm versenkt ist, eine Quelle gebildet, welche vielen Kranken Gesundheit spendet, weshalb bei ihr ein Spital erbaut wird. Wir sehen im Hintergrunde dieses Spital und vorn, wie das Kreuz auf Befehl des Hohenpriesters aus diesem Holz gezimmert wird. Sobald die Kaiserin Helena nach Jerusalem kommt, läßt sie nach dem vergrabenen Kreuze forschen und erprobt, da sie drei findet, die Wunderkraft des echten, welches, an einen Leichnam gehalten, denselben ins Leben zurückruft. Die Kaiserin trägt darauf das Kreuz selbst in Procession nach Jerusalem. Später zieht Chosroes gegen die Römer, erobert Jerusalem und führt das Kreuz als Beute mit sich. Ein Engel fordert den Kaiser Heraclius auf, dasselbe zurückzuholen. Es erfolgt der Kriegszug: Chosroes wird enthauptet, Heraclius trägt abermals das Kreuz im Triumph nach Jerusalem; doch die Pforte schließt sich und öffnet sich erst wieder, als er barfuß und im Bußhemd demüthig herantritt. — In den sechs Compartimenten der Decke sehen wir dann noch die vier Evangelisten mit ihren Emblemen, Franz von Assisi und Johannes den Täufer.

Im ganzen machen diese Compositionen einen großartigen, freien und auch künstlerischen Eindruck; bei näherem Studium möchte man Vasari doch Recht geben, wenn er die Zeichnung schwach nennt [1], denn in der That mangelt hier der Charakter des Einheitlichen, den Agnolo in Prato so glücklich zu wahren verstanden hat.

Ein Altarbild, die Madonna mit Kind, umgeben von Engeln und Heiligen, besitzt die Akademie in Florenz; es ist jenes, welches Agnolo für S. Pancrazio malte [2].

---

[1] I, 646: ‚Non fu eccellente nel disegno.' Auf der Scene, wo Heraclius das Kreuz trägt, ist, nach Vasari, das Porträt Agnolo's im Profil, mit etwas Bart und rother Kapuze.

[2] Nr. 33 im Saal der gr. Gem.

Vasari berichtet, Agnolo habe seinen Sinn zuletzt auf das Praktische, den Handel, gerichtet [1], der ihm nützlicher geworden sei als das Malen; doch wird sich diese Notiz wohl nur auf die Söhne des Malers beziehen, welche im Handel zu Reichthum gelangt sind. Als Agnolo's Schüler nennt derselbe: Antonio da Ferrara, Stefano da Verona, Michele da Milano und Giovanni Gaddi, seinen Bruder.

Von einem Bilde Agnolo's, welches die Biographen nicht erwähnen, hat sich im Spital des Bigallo eine Notiz erhalten: für 10 Goldgulden malte er eine Verkündigung mit dem Donator Giovanni di Bucchero [2].

Antonio Veneziano bedarf der Erwähnung, da er, mehr noch als Agnolo Gaddi, sein Zeitgenosse, die Tradition Giotto's in Florenz lebendig erhielt [3].

Baldinucci macht ihn zu einem Toscaner und beruft sich auf handschriftliche Notizen im Archiv der Strozzi [4]; er habe sich, meint er dann, in Venedig lange aufgehalten und die Malerei von Agnolo Gaddi erlernt, der auch dort gearbeitet. Man habe ihn daselbst beauftragt, eine Wand in der Sala del Consiglio zu schmücken, doch sei er vor dem Neid der Genossen abgestanden und in seine Vaterstadt Florenz zurückgekehrt. Es liegt nun hier eine Verwechslung vor mit einem Antonius de Florentia, der 50 Jahre nach Antonio Veneziano lebte und von dem die Akademie der Künste in Venedig noch vier Tafeln besitzt [5]. Gerade in dieser Stadt ist von Giotto's Einfluß am Ende des Jahrhunderts noch keine Spur vorhanden [6], so daß es schwer glaublich wird, Antonio habe von Agnolo Gaddi in Venedig den florentiner Stil so vollkommen lernen können, wie er thatsächlich bei ihm sich ausprägt.

Vasari berichtet, Antonio habe sich in Florenz niedergelassen, um von Agnolo Gaddi die Malerei zu erlernen, und dabei die Achtung der Florentiner erworben. Später sei er nach Venedig zurückgekehrt, wo er den gedachten Auftrag erhielt, aber durch die Eifersucht der Maler sich genöthigt sah, wieder nach Florenz zu gehen. Die Chronisten erwähnen von den Arbeiten in Venedig nichts, und auch die in Florenz angefertigten sind nicht erhalten. Die ersten historischen Nachrichten tauchen in den Archiven von Siena auf,

---

[1] I, 641: ‚avendo egli indiritto l' animo alla mercanzia che gli era di migliore utile, tenendo perciò casa aperta in Venezia.'

[2] Milanesi bei Vasari I, 643, nota 2.

[3] Crowe und Cavalcaselle II, 56.

[4] I, 246 ed. cit.: ‚Questo pittore, secondo che io trovo nell' antiche vite de' pittori manoscritte nell' altre volte mentovata libreria de' manoscritti e spogli de' signori Strozzi, era veramente fiorentino e non veneziano ed anco fu cognominato Antonio da Siena e per alcun tempo ancora Antonio da Venezia; ciò fu a cagione dell' essersi egli molto trattenutto in quelle città.'

[5] Crowe und Cavalcaselle II, 56.

[6] Erst mit Gentile da Fabriano und Antonello da Messina kommt im fünfzehnten Jahrhundert ein neues Element in die byzantinische Kunstrichtung Venedigs.

wo Antonio 1370 mit Andrea Vanni im Dome thätig war; dann erscheint er 1374 in der Gilde der Aerzte und Apotheker[1] und heißt in den sienesischen Urkunden: Antonius Francisci de Venetiis, in der Matrikel Antonio di Francesco da Venezia, was die patriotische Conjectur Baldinucci's, er sei geborener Florentiner, widerlegt.

Die Malereien im Campo Santo zu Pisa lassen Antonio Veneziano als einen fleißigen Nachbildner der natürlichen Formen erkennen. Ihm fehlt jener Schwung der Phantasie, welcher den Stil Giotto's ins Leben rief, aber indem er sich frei hält von dem kühleren Realismus des Giovanni da Milano und mehr einer zarteren, genrehaften Richtung in Formgebung und Colorit huldigt, erscheint er als Vermittler des Quattrocento, giotteske Kunst in die Pfade Masolino's und Fra Angelico's hinüberleitend. Der Bilder im Campo Santo aus dem Leben des hl. Rainer wurde schon oben gedacht[2]. Sie zeigen, sogar im Stofflichen der Gewänder[3], fleißige Beobachtung der Natur, auch ist dem Auftrag der Farben große Sorgfalt zugewendet; wo sie erloschen sind, erkennt man noch den wohldurchdachten Umriß der Figuren[4]. Vasari bemerkt, er sei ein so tüchtiger Frescomaler gewesen, daß er Retouchen aufs Trockene verschmähte. Uebrigens gehört er auch zu den Restauratoren des Campo Santo und malte die sehr zierlichen Einfassungen der Bilder. Daß er zuletzt die Malerei verlassen, um sich mit chemischen Arbeiten, ja selbst mit ärztlicher Praxis zu beschäftigen, ist eine unerwiesene Behauptung des Vasari, der ihn dann 1384 an der Pest in Florenz sterben läßt. Da die Maler zur Gilde der Aerzte und Apotheker gehörten, sind chemische Arbeiten nichts Ungewöhnliches im Leben der Künstler.

Gherardo Starnina soll Antonio's Schüler gewesen sein, ebenso wie Paolo Uccello[5]; letzteres ist nicht glaublich, da Paolo beim Tode seines angeblichen Lehrers wohl kaum geboren war. Authentische Werke sind von Gherardo nicht erhalten. Infolge des Aufstandes der Ciompi, in den er verwickelt war, soll er nach Spanien gewandert sein und dort vielen Aufträgen entsprochen haben, die ihn wohlhabend machten. In Florenz erscheint er 1387 in der Gilde als Gherardo di Jacopo Starna[6]. Vasari schreibt ihm einen frühen Tod zu[7]. Da Masolino Starnina's Schüler war und dieser Antonio Veneziano zum Lehrer hatte, so ist nur soviel zu entnehmen, daß Starnina die Richtung Antonio's zu Masolino hin des näheren vermittelt und in dieser Eigenschaft für die Fortentwicklung der Kunst von Wichtigkeit ist[8].

---

[1] Vasari I, 661, nota 1. [2] Beschreibung bei Vasari I, 663 ss.
[3] Auch Vasari lobt die ‚abiti bellissimi'.
[4] Vasari I, 668: ‚disegnò Antonio con la penna graziosamente'.
[5] Vasari l. c. [6] Gualandi, Memorie, ser. VI, p. 182.
[7] Vgl. auch Richa, Chiese X, 347.
[8] Crowe und Cavalcaselle II, 71 ff. suchen durch die Werke des Antonio Vite von Pistoja, Starnina's Schüler, zu einer Vorstellung der Kunst seines Lehrers zu ge=

Haben wir in Giovanni da Milano, Antonio Veneziano und Starnina jene Richtung erkannt, welche zu der Formanschauung des Quattrocento hinüberleitet, Masolino und Masaccio vorbereitend, so betrachten wir nun in Kürze eine Gruppe minderer Giottisten.

Jacopo da Casentino entstammt, nach Vasari, der Familie des Cristoforo Landino aus Pratovecchio [1] und war Gehilfe Taddeo Gaddi's. Ihm ward der Auftrag, drei Tabernakel in Florenz, auch Decke und Pfeiler von Or S. Michele zu bemalen; an letzterer hat er Patriarchen und Propheten, im ganzen sechzehn Figuren, auf azurblauem Felde dargestellt, aber nur wenige Reste sind erhalten und lassen die handwerksmäßige Technik eines minderen Giottisten erkennen. In Pratovecchio, Poppi und anderen Orten jenes Thales soll er viele Werke ausgeführt und sich auch nach Arezzo begeben haben, wo er im alten Dom eine Reihe von Fresken malte, dann in der bischöflichen Kapelle und in S. Bartolommeo, S. Domenico und Agostino. Aber nur ein einziges Bild ist hier noch übrig, nämlich das Lunettenbild in S. Bartolommeo, Maria und Johannes in Halbfiguren darstellend, welche den ausgestreckten Leichnam Christi beklagen. Das Altarbild für Pratovecchio befindet sich jetzt in London [2] und überragt in der Ausführung jenen Ueberrest der Fresken von Arezzo. Jacopo gehört zu den Stiftern der Compagnia di S. Luca, welche 1349 ins Leben trat [3], und erscheint als Consigliere der Gilde neben Bernardo Daddi. Der Vorstand wird aus 4 Capitani, 4 Consiglieri und 2 Camerlinghi zusammengesetzt, S. Luca ist Patron und Haupt, Oratorium die Kapelle im Spital von S. Maria Nuova [4]; die Statuten verlangen, daß alle, welche sich immatriculiren lassen, vorher ihr Gewissen reinigen und die Sacramente empfangen, auch täglich 5 Paternoster und 5 Ave verrichten; ferner sollen die Mitglieder öfter im Jahre, zum mindesten aber einmal, die Communion empfangen. Merkwürdig bleibt, daß von den zahlreichen Mitgliedern wenig mehr als bloße Namen überliefert worden sind.

Seines Collegen im Rath der Gilde, Bernardo Daddi, ist oben gedacht worden.

Spinello Aretino stammt aus einer edlen Familie in Arezzo und wurde von Jacopo da Casentino unterwiesen, den er bald übertraf. Er repräsentirt am Ausgang des Jahrhunderts noch am reinsten die Intentionen der Schule und hat es verstanden, trotz handwerksmäßiger Flüchtigkeit und

langen und finden in den Fresken des Domes zu Prato (Kapelle) anatomisches Wissen und Verständniß der Form ausgeprägt, wie es Paolo Uccello u. a. besessen.

[1] I, 669.

[2] Crowe und Cavalcaselle II, 176. Enthält Scenen aus dem Leben des Johannes. Predella in den Uffizien, Saal d. a. M. Nr. 1292.

[3] Gaye, Carteggio II, 32 s.

[4] Nach Vasari fertigte Jacopo das Altarbild: S. Lucas die Madonna malend, an der Predella Bildnisse der Donatoren.



Spinello Aretino, St. Benedict auf dem Todtenbett. Fresco in der Sacristei von S. Miniato bei Florenz. (Zu S. 81.)



einer gewissen Herbigkeit der Zeichnung, sich einen lebensvollen, oft großartigen Ausdruck der Malerei zu schaffen.

Es ist anzunehmen, daß Spinello sich mit seinem Lehrer nach Florenz wandte und dort die von Vasari genannten Arbeiten für Barone Cappelli in S. Maria Maggiore ausführte[1], dann jene in Carmine und S. Trinità. Sein Ruf war dadurch gewachsen, und man verlangte ihn nach Arezzo, wo er fast allen Kirchen seine Thätigkeit widmete. Nach Florenz zurückgekehrt, erhielt er von seinem Landsmann Don Jacopo, General der Congregation von Montoliveto, den Auftrag für ein Altarbild, dann für den Frescocyklus aus dem Leben des hl. Benedikt in der neuerbauten Sacristei von S. Miniato al Monte, in dem er seine ganze Kraft und Fähigkeit dramatischen, wundervollen Erzählens entfaltet, besonders in der edel und großartig empfundenen Composition S. Benedikt auf dem Todtenbett, von den Ordensgenossen beklagt, während oben der Selige auf einem blumigen, teppichartigen Pfade dem Himmel zuschwebt. Die Ausführung ist zum Theil sehr oberflächlich[2], das Colorit hell und bunt, die Gewandung mit Verständniß und Geschmack entworfen.

Ueber die Zeit, wo diese Fresken entstanden, sind wir nicht unterrichtet; dagegen erhalten wir aus dem Archiv des Domes in Pisa Notizen über die Ausführung der Legende von Ephysius und Potitus im Campo Santo, neben den Darstellungen des hl. Rainer[3], welche Spinello 1391 in Auftrag erhielt. Vasari rühmt diese Arbeiten als die schönsten und sorgfältigsten des Malers, und auch heute noch ist ihr energischer Stil bemerkenswerth, obwohl die Zeichnung hin und wieder arge Fehler aufweist[4]. Die Rechnungen ergeben, daß Spinello vom Werkmeister Parasone Grassi und dessen Nachfolger 150 Goldgulden für die Legende des Ephysius, 120 für jene des Potitus empfing und daß beide im März des Jahres 1392 vollendet waren[5]. Innerhalb der Jahre 1400 und 1401 malte Spinello Altarbilder in Florenz. Bei einer ferneren Anwesenheit in Arezzo entstand das Fresco des Engelsturzes für die Compagnia di S. Agnolo: In der Höhe thront Christus, von einem Chor

[1] I, 678 s. Nicht Barone, sondern sein Sohn Filippo war der Besteller.

[2] Förster II, 425 übertreibt, wenn er sagt: ‚War eine Figur untermalt, d. h. der Raum, wo sie steht, nothdürftig mit Farbe gedeckt, so wurde sie mit fingerdicken braunen Conturen umzogen und war fertig; jede weitere Nachhilfe wurde für überflüssig gehalten.‘ Burckhardt, Cicerone II. 2, 537, urtheilt mit Feingefühl: ‚Macht und ruhige Autorität ließen sich kaum treffender darstellen, als hier in Geberde und Gestalt des heiligen Abtes durchweg geschieht.‘

[3] Angaben aus dem Rechnungsbuche der Dombauverwaltung bei Förster a. a. O. S. 425, Anm. ‚Magister Spinellus olim Luce pictor de Aretio qui pingit ystorias s. Ephisii et Potiti.‘

[4] Förster a. a. O. S. 426 nennt in arger Uebertreibung diese Fresken ‚ein Denkmal äußerster Flüchtigkeit und leichtfertigster Auffassung (?)‘.

[5] ‚Magister Spinellus olim Luce pictor de Aretio qui *pinxit* ystorias etc. MCCCLXXXXII indictione XIV die XXI mens. Martii.‘

treugebliebener Engel umringt, während Michael heftig mit dem Satan kämpft, an dessen häßliche Gestalt Vasari die Geschichte knüpft, der böse Geist sei dem Maler im Traum erschienen und habe ihn zur Rede gestellt, warum er den Teufel so abschreckend zeichnete; Schreck über dieses Traumgebilde habe dann Spinello dem Grabe zugeführt. Das Fresco ist nicht ohne feierliche und großartige Würde[1]. Tafelbildern wandte Spinello technische Sorgfalt zu: so der thronenden Madonna mit Kind zwischen Paulus, Johannes dem Täufer, Andreas und Matthäus, in der Akademie zu Florenz, vom Jahre 1391, ein im übrigen schwaches Werk. Dieselbe Galerie besitzt noch eine Tafel aus S. Felicità, an welcher Niccolò di Pietro Gerini den rechten Flügel, sein Sohn Lorenzo das Hauptmotiv, die Krönung Mariä, und Spinello die linke Abtheilung malte[2].

Vasari berichtet nichts von dem Aufenthalt Spinello's in Siena[3], welcher in Gesellschaft seines Sohnes Parri auf Einladung des Caterino Corsino, Werkmeisters von S. Maria, am 1. October 1404 dort erschien, um für ein Jahr seine Dienste bei der Ausmalung des Domes zu widmen. Am 17. August 1405 verließen beide Siena, 1408 sind sie abermals dort beschäftigt[4], diesmal mit Verzieren des Saales der Prioren im Palazzo Pubblico. In 16 Abtheilungen sind hier die Geschichte des Kampfes der lombardischen Städte gegen Kaiser Friedrich I. dargestellt und Scenen aus dem Leben Alexanders III., welche für die Stadt besonderes Interesse haben mußten, da Rolando Bandinelli Sienese war. Am besten erkennt man die Zusammenkunft des Papstes mit dem Dogen und den Einzug in Rom. Die Ausführung ist auch hier eine mangelhafte, jedoch im ganzen decorative Einheit erzielt. Diese Bilder waren am 18. Juni 1407 für ein monatliches Salair von 44 Goldgulden verdingt worden, aber erst im März 1408 begonnen. Seine letzten Jahre hat Spinello in Arezzo verlebt, wo er am 14. März 1410 verstorben ist, wie die Todtenregister in der Fraternität beweisen[5].

Die beiden Gerini, Vater und Sohn, hat Vasari nicht beachtet, obgleich Niccolò di Pietro in der Entwicklungsgeschichte giottesker Kunst nicht bedeutungslos ist. Sein frühestes Werk, die leider sehr zerstörten Fresken im Kapitelsaal des Klosters von S. Francesco zu Pisa, Scenen aus der Passion, zeigen das Bemühen, den Ausdruck zu vertiefen und sich an bessere Vorbilder anzulehnen, so besonders die Auferstehung und das Noli me

---

[1] Gestochen von Lasinio 1821, als Tafel XVI der Frescobilder publicirt von Niccolò Pagni in Florenz.

[2] Gaye II, 433. [3] Auch Baldinucci weiß nichts davon.

[4] Rumohr, Ital. Forsch. II, 226. Milanesi, Doc. San. II, 20. 33. Förster, Beiträge 119 ff. Milanesi bei Vasari I, 694.

[5] Sein Alter betrug wohl nicht mehr als 77 Jahre und nicht 92, wie Vasari angibt. Vgl. Milanesi bei Vasari I, 693.

tangere[1]. Zumal in den Umrissen seiner Figuren hängt er ganz von Giotto ab und ist in der Zeichnung der Extremitäten sorgfältiger als beide Gaddi, ohne jedoch im ganzen den imponirenden Ausdruck der Malerei zu erreichen, wie Agnolo Gaddi und Spinello in seiner herben Größe.

In Florenz begegnen wir Niccolò in der Sacristei von S. Croce, wo er neben dem älteren Bilde der Kreuzigung drei Passionsscenen gemalt hat, deren Charakter jedoch hinter dem der pisaner Fresken zurückbleibt. Im Typus des Auferstandenen finden Crowe und Cavalcaselle starke Verwandtschaft mit dem einer Tafel in der Akademie zu Florenz, welche den Namen Taddeo Gaddi's trägt[2].

Das Franziskanerkloster zu Prato besitzt im ehemaligen Kapitelsaal noch inschriftlich beglaubigte Fresken Niccolò's aus dem Leben des Evangelisten Matthäus und des hl. Antonius, schwächer im Stil als jene zu Pisa[3].

Lorenzo di Niccolò folgte der Richtung seines Vaters. Wandbilder sind von ihm nicht erhalten, wohl aber hat ein Altarblatt seinem Namen einigen Ruf verschafft, da die Mediceer es 1438 dem Convent von S. Marco in Florenz entzogen und dem von Cortona schenkten, wo es noch heute zu finden ist[4]. Es enthält die Krönung Mariä mit zehn Heiligen, darüber die Verkündigung, unterhalb die Anbetung der drei Weisen und zu den Seiten Scenen aus dem Leben des Dominicus. Ein zweites Bild ist im Stadthaus zu Gimignano zu finden, Motive von S. Bartholomäus; beide tragen die Inschrift des Laurentius Nicholai.

Die Familie der Bicci, Lorenzo Bicci der Vater, Bicci di Lorenzo der Sohn und Neri di Bicci der Enkel, ebenso wie Parri Spinelli, Sohn und Schüler des Spinello Aretino, letzterer 1387 geboren[5], gehören zu den Vertretern der untergehenden, handwerksmäßigen Richtung giottesken Stils. Von letzterem bemerkt Vasari, daß er seine Figuren so dehnte und verzerrte, wie kein anderer Maler vor ihm, und in der That sind die von ihm erhaltenen Fresken in S. Domenico, S. Francesco und Maria della Misericordia, sowie im Palazzo della Comunità von Arezzo, Beweise dafür[6], daß die Kunst

[1] Die Urheberschaft Niccolò's bestätigt die Inschrift an einem Tragstein der Decke, welche in der ‚Raccolta de' pitture antiche intagliate da Paolo Lasinio, Pisa 1820' ergänzt lautet: ‚Nicolaus Petri pictor de Florentia depinsit an. D. 1392.' Nach Förster, Beiträge, S. 202, war die Malerei für Lorenzo Ciampolini, dem der Kapitelsaal für sich und seine Erben zur Begräbnißstätte abgetreten worden, angefertigt.

[2] II, 192 f.

[3] An der Eingangswand noch einige Heilige, dort auch die Inschrift.

[4] Crowe und Cavalcaselle II, 194. [5] Vasari II, 275 s.

[6] l. c.: ‚Fece Parri le sue figure molto più svelte e lunghe che niun pittore che fusse stato inanzi a lui, e dove gli altri le fanno il più di dieci teste, egli le fece d'undici e talvolta di dodici: ne perciò avevano disgrazia, comecchè fossero sottili e facessero sempre arco o in sul lato destro o in sul manco; perciocchè, sicome pareva a lui, avevano più bravura.'

auf diesem Wege zur Karikatur gelangen mußte. Den Großvater Lorenzo di Bicci kennen wir als Maler, doch hat Vasari denselben mit dem Sohn verwechselt. Letzterer ist 1373 geboren und hat eine Anzahl von Bildern hinterlassen, die einen fast ununterbrochenen Ueberblick über seine handwerksmäßige Thätigkeit von 1420 ab[1] fast bis zu seinem 1452 in Florenz erfolgten Tode gestattet. Neri di Bicci hat in seinem Tagebuch von 1453—1475 alle gefertigten Arbeiten des näheren verzeichnet, und es ist wirklich staunenswerth, daß er in einer Zeit, wo Masaccio, Ghiberti, Paolo Uccello und Fra Angelico in Blüte standen, doch eine Unzahl seiner fabrikmäßig hergestellten und berechneten Producte in den Kirchen Toscana's anbringen konnte[2].

Die Schule Giotto's hat auch ihren Biographen und Theoretiker, den bekannten Cennino Cennini da Colle di Valdelsa, welcher im Anschluß an den letzten bedeutenderen Vertreter der Schule, Agnolo Gaddi, deren Ziele und Technik durch das verdienstvolle Werk des Trattato wie in einem Nekrolog zu überliefern versucht hat[3]. Um das Jahr 1384 trat er bei seinem Lehrer ein, welcher damals die Wandgemälde der Cappella della Cintola schon vollendet hatte und nach dem Tode Orcagna's den Nimbus der gesammten, direct von Giotto herkommenden Schule in sich vereinigte, während Antonio Veneziano, Starnina, Giovanni da Milano eine zu den großen Realisten hin abzweigende Richtung vertreten. Zwölf Jahre lang stand er unter Agnolo's Führung, welche mit dessen Tode 1396 abschloß. Cennino ist voll des Lobes über seinen Meister, den er Taddeo vorzieht (Kap. 67), vielleicht wegen seiner besonderen technischen Fähigkeiten.

Förster hat dem ‚Tractat' wohl kein besonderes Studium gewidmet, sonst würde er nicht so geringschätzend von dem Naturstudium der Schule geurtheilt haben[4], indem er gewisse ungeschickte Winke, z. B.: Berge nach großen Steinen zu copiren (Kap. 88), oder die Ferne dunkler als die Nähe zu malen (Kap. 85), Bäume, Kräuter und Grün anzulegen (Kap. 86), als Beweise eines mangelnden Natursinnes überhaupt anführt, die fast allgemein gewordene Geistlosigkeit in der Schule betonend[5], ‚welche im Besitz der Vorschriften

---

[1] Vasari II, 49 versetzt Lorenzo di Bicci's Geburt in das Jahr 1400, doch ist er schon 1370 als Maler registrirt.

[2] Vgl. den umfangreichen Commentar Milanesi's bei Vasari II, 63—90.

[3] Ital. Ausg.: Il libro dell' arte etc., Firenze 1859, von den Gebrüdern Milanesi, auf Grund zweier Handschriften der Laurentiana und der Riccardiana. Deutsche Ausg. von Ilg, in den Quellenschriften für Kirchengeschichte, Wien 1871.

[4] II, 510 ff.

[5] Trotzdem hält er Niccolò di Pietro Gerini für einen Reformator, den er mit Cimabue vergleicht (II, 436): ‚Die Stimmung dieses Künstlers ist vorherrschend ernst, seine Bezeichnung von Gefühlen scharf und ergreifend; die Bewegung seiner Figuren von innen bedingt, seine Zeichnung in dem doppelten Bestreben nach Schönheit und individueller Charakteristik mit einem Erfolg gekrönt, wie er vor ihm nicht erreicht worden.'

des Stils sich nicht um die Quelle kümmerte, aus der er geschöpft worden'. Sehen wir nun den Trattato näher an, so ergibt sich aus den Kapiteln 85 bis 89, 169, vor allem aus dem 28., welches Förster zu beachten nicht in der Lage war, ein freudiger Natursinn, der in erregter und selbst begeisterter Sprache sich kundgibt und um so anziehender wirkt, da es ein später Jünger des großen Meisters ist, der so empfinden kann. ‚Bemerke,' heißt es Kap. 28, ‚daß die vollkommenste Führerin, welche man haben kann, das beste Steuer, die Triumphpforte des Zeichnens das Studium der Natur ist. Es steht dies vor allen anderen Mustern, diesem vertraue dich immer mit glühender Seele an, vornehmlich wenn du anfängst, einiges Gefühl im Zeichnen zu bekommen. Ausdauernd ermangle keinen Tag, irgend ein Ding zu zeichnen, welches nie zu gering sein wird, um zu genügen, und herrlichen Nutzen wird es dir bringen.' Kap. 87 heißt es von der Zeichnung der Gebäude: ‚Gib die Eintheilung, daß die Gesimse auf der Höhe derselben zur Seite im Dunkel nach unten absteigen wollen, die Gesimse in der Mitte des Hauses mitten an der Vorderseite wollen ganz gleichmäßig sein, jene des Fundamentes unten wollen sich gegen oben erheben, umgekehrt wie die Gesimse oben, welche sich nach unten ziehen.' Kap. 144 handelt darüber, wie man Sammt, Leinwand oder Seide nachbilden kann; Kap. 181 ff. erläutern, ‚wie es eine nützliche Sache ist, nach der Natur zu modelliren', eine Thätigkeit, welche der Formkenntniß doch auf alle Weise hilfreich sein dürfte und hier in größter Ausführlichkeit besprochen wird. Nicht nur das Gesicht von männlichen oder weiblichen Figuren soll man abformen, sondern ganze Körper, die dann in Metall nachgegossen werden, ‚wie man es an vielen guten, nackten Figuren der alten Zeit findet'. ‚Auf gleiche Weise', heißt es Kap. 185, ‚kannst du Glied für Glied einzeln gießen, einen Arm, eine Hand, einen Fuß, ein Bein, einen Vogel, ein wildes Thier [1], und von jeglicher Beschaffenheit. Aber letztere müssen todt sein, weil sie den natürlichen Verstand nicht haben, noch die Ausdauer, ruhig zu stehen.' Kap. 186 handelt vom Abformen der eigenen Gestalt.

Cennini unterscheidet Maler, die aus edlem Sinne zur Kunst, und andere, die aus Armuth und Noth des Lebens ihr folgen, also Gewinnes halber. ‚Aber es sind über alle jene zu loben, welche nur aus Liebe und edlem Sinn zu genannter Kunst streben' (Kap. 2). ‚Ihr also,' heißt es im folgenden Kapitel, ‚die ihr aus edlem Sinne Liebhaber dieses schönen Strebens seid, kommet vor allen zur Kunst und schmücket euch vorher mit diesem Kleide: nämlich mit Liebe, Furcht, Gehorsam und Ausdauer.' Die Leitung eines Meisters aber ist erforderlich, ‚und je später du kannst, scheide vom Meister' [2]. ‚Agnolo behielt mich zwölf Jahre, wobei er mich auf solche Art zu malen unterrichtete, und

[1] Kap. 70 bemerkt er von den Thieren: da sie keine rechten Verhältnisse zu haben scheinen, ‚entwirf und zeichne sie nach der Natur'.

[2] Vgl. Kap. 27.

Agnolo malte viel schöner und frischer als Taddeo, sein Vater' (Kap. 67). ‚Du aber halte dich an diese Regel, nach der ich dich zu malen unterrichten werde, da Giotto, der große Meister, sich ihrer bediente.'

Vasari meint, geringe Erfolge in der Malerei hätten Cennini dahin gebracht, die gesammte Technik jener Kunst, wie andere verwandte Fertigkeiten, in einem Lehrbuch zu sammeln. Allerdings ist darin überwiegend das Handwerkliche und Materielle betont, aber ästhetische Betrachtungen über den Idealismus sind erst ein Product der neueren Zeit. Die Kapitel 1—3, 27—29, 104 geben eine für jene Epoche hinreichende Directive künstlerischer Auffassung: das ethische Moment ist zu Anfang als Basis des Ganzen hingestellt; wenn die Person des Künstlers sich hier ebensowenig, als es beim Theophilus und anderen mittelalterlichen Autoren der Fall ist, in den Vordergrund drängt, sondern die Leistung selbst, so liegt das im Geiste jener Zeit. Daß Cennino sich nicht als bloßen Handwerker in seinem Lebensberuf fühlte, hat er im ersten Kapitel betont: ‚Und sie (die Kunst) verdient mit Recht die zweite Stufe nach der Weisheit und die Krone von der Poesie.' [1] Der Werth dieses Tractates liegt nun darin, der Nachwelt die große Bedeutung jener Schule nochmals vor Augen und ans Herz gelegt zu haben. Da der technische Apparat, den er entfaltet, untrennbar vom Wesen derselben bleibt, so hat er ihr und aller Forschung nach ihm einen unschätzbaren Dienst geleistet, indem er die Mittel bot, zum vollen Verständniß jener Kunstrichtung zu gelangen. Vasari vermochte bloß ein einziges Bild von Cennini's Hand zu nennen, eine Madonna mit Heiligen unter der Loggia im Spital des Bonifazio Lupi, welches beim Umbau 1787 verloren ging [2]. 1396 mag Cennino nach Oberitalien gezogen sein. In Padua war durch zwei bedeutende Giottisten, Altichiero und d'Avanzo, eine Nachblüte giottesken Stils aufgesproßt und verlockte Cennino mit einigen Genossen zur Auswanderung. Vielleicht hat auch jener Markgraf von Soragna, Bonifazio Lupi, dem Padua einige Monumente verdankte, dazu beigetragen. Aus zwei vom Jahre 1398 datirten Urkunden jener Stadt erhellt, daß Cennino daselbst wohnte und zwar in Diensten des Francesco da Carrara, daß er eine Paduanerin, della Ricca, heiratete, und daß auch sein Bruder Matteo im Solde jenes Fürsten stand.

Andrea Orcagna.

Als ein selbständiger Geist, in den drei Schwesterkünsten hervorragend, steht Andrea di Cione, genannt Arcagnolo, in der Reihe derjenigen Künstler,

[1] Ilg a. a. O. S. XVII ist zwar der Ansicht: ‚immerdar redet er als Handwerker zu uns!' Doch möchte es schwer sein, bei einem Handwerker derartige Philosophie wirklich anzutreffen. Ich verstehe nicht, wie man anders die geistige Bedeutung des Künstlerthums ausdrücken will.

[2] Weitere Arbeiten vermuthen Crowe und Cavalcaselle (II, 53 f.) in Castelfiorentino, Gimignano ꝛc.

welche in Giotto's Geist einzudringen bemüht waren, obenan. Seine Hauptbeschäftigung war die Malerei, worin sein Bruder Nardo [1] ihn unterwies, und im Jahre 1343 erscheint er in der Matrikel dieser Kunst. Vasari bemerkt, er habe schon früh unter Andrea Pisano gelernt, aber sein Name findet sich nicht vor 1352 im Verzeichniß der maestri di pietra, so daß es glaublicher wird, er habe erst unter Neri Fioravanti sich mit Architektur und Plastik beschäftigt. Daß er eifrig dem Zeichnen obgelegen und, unterstützt von natürlicher Begabung, schnell ein solches Resultat erreichte, daß Nardo ihn bei den Fresken in S. M. Novella heranzog, berichtet Vasari ebenfalls, und es ist sehr glaublich, daß ein so energischer Geist mehr durch eigene Kraft und Intuition sich Giotto's Principien zu eigen machte, als auf dem Wege langer Unterweisung. Diese waren nach der Mitte des Jahrhunderts zu durch die Technik der Gaddi schon verdunkelt, aber Andrea's eigene Geisteskraft bahnte sich den Weg zu der ruhigen, vornehmen Größe des Altmeisters und in ihr fand er Maß und Ziel eigenen Schaffens. Hätte Orcagna in der Zeitströmung Leonardo's da Vinci gestanden, welche Erscheinung hätte er geboten mit seinem Gefühl für Anmuth, seinem ausgesprochenen Sinn für Rhythmus und Linienschönheit, seiner Schärfe der Beobachtung! Seine eigentliche Begabung entfaltet er als Florentiner im Wandbild, und hier ist der strenge Bau seiner Compositionen verklärt durch den milden Schein sienesischer Holdseligkeit und Unschuld. Orcagna ist nur er selbst, harmonisch und in sich abgeschlossen: so ward ihm die Aufgabe, die Kunstideale der beiden größten Schulen Italiens vereint erstehen zu lassen.

Daß die Werke Andrea Pisano's, welche mit Giotto's Ideen so im innersten Kern verbunden sind, ihn mächtig berührten, sehen wir aus dem biegsamen, elastischen Wesen seiner Figuren und dem großen, die Form herausbildenden Zug der Gewänder. In Verbindung mit seelischer und körperlicher Anmuth ergibt sich dann ein dem Geiste hoher religiöser Compositionen entsprechender Typus. Diese Gestalten in ihrer überirdischen Lebenssphäre sind wahr und überzeugend, sie tragen in sich selbst die Berechtigung ihrer Existenz, weil harmonisch aus reiner künstlerischer Intuition entsprossen. Orcagna's Werke sind ein Beweis dafür, daß ohne Glaubenskraft und Wärme lebensvolle Darstellung christlicher Ideale nicht gedeihen kann. In ihnen fluthen die durch Giotto erschlossenen Quellen der Phantasie in aller Frische, darum erhebt

---

[1] Nardo ist Abkürzung von Lionardo, Orcagna Verstümmelung von Arcagnolo. In der Matrikel der Steinarbeiter heißt er: ‚Andreas Cionis, vocatus Arcagnolus, pictor populi S. Michaelis de Vicedominis, juravit et promisit dicte arti, pro quo fidejussit Nerius Fioravantis magister in 1352 indictione sexta die XX ottubris.' Milanesi bei Vasari I, 594. Sacchetti bemerkt in der 136. Novelle: ‚E fra l' altre questioni mosse uno che aveva nome l' Orcagna, il quale fu capomaestro dell' oratorio di N. D. d' orto S. Michele, qual fu il maggior maestro di dipignere, che altro che sia stato da Giotto in fuori.'

er noch einmal die Kunst zu monumentaler Größe und verleiht ihr jene unsterblichen Reize, welche nur die innere Wahrheit objectiver Darstellung besitzen kann.

Nach technischer Seite hin steht in sorgsamer Abrundung des Körperlichen Orcagna schon dem Quattrocento nahe, verbindet er Giotto mit Masolino und Masaccio. Und ebenso wie er in Verschiebung und Verkürzung der Gestalten aufmerksame Beobachtung des Lebens kundgibt, weiß er auch das Medium der Luft ihnen anzupassen und sie dadurch räumlich wahrer hinzustellen, ohne daß, wie bei den Naturalisten der Schule, die Betonung des Einzelnen den Gesammteindruck zu stören vermöchte. Diese Unterordnung der Beobachtungsresultate in den Rahmen des hohen Stils läßt in Orcagna den genialen Meister erkennen.

Sein Hauptwerk im Fresco sind die Bilder der Strozzi-Kapelle von S. Maria Novella: Paradies, Hölle und Jüngstes Gericht[1]. Wann diese entstanden sind, läßt sich nicht genau bestimmen[2], doch pflegt man sie vor die 1357 vollendete Altartafel zu setzen.

An der Fensterwand der Kapelle befindet sich das Letzte Gericht. Oben im spitzbogigen Abschluß sieht man auf Wolken die Figur des Richters, geschickt dem Raum angepaßt, mit etwas geneigtem, mehr traurigem als zornigem Antlitz, die Erwählten einladend, die Verdammten abweisend; es folgen dann weiter unten zu den Seiten je drei Engel, zwei mit Passionswerkzeugen, einer mit der Posaune des Gerichts, hierauf die Apostel in zwei Reihen, von Maria und Johannes angeführt, welche fürbittend zum Richter emporschauen. Weiter unten, rechts von Christus: Patriarchen, Propheten, Martyrer und Auferstehende, links Verdammte. Einer durch die Hilfe eines Engels aus dem Grabe sich erhebenden Figur entspricht auf der anderen Seite ein Verworfener, von einem Teufel herabgezerrt.

Bei aller Strenge der Composition offenbart dieses Letzte Gericht doch ein hohes Maß künstlerischer Freiheit und seelenvoller Auffassung. Schön zunächst ist der Weltenrichter, in dem nicht sowohl der endliche Triumph, als Trauer um die verlorenen Kinder der Erlösung durchbricht. Dann ergreifen uns die mit weitem Flügelpaar in rhythmischer, vornehmer Bewegung heranschwebenden Engel, die würdevollen Apostel, die sanft geneigte, demüthig flehende Maria und die in seliger Wonne tanzenden Frauen bei den Erwählten; unter den Verdammten muß man die reiche Abstufung der Affecte von wilder Verzweiflung bis zu stiller Trauer bewundern.

---

[1] Vasari I, 595: ‚il quale fece anche in detta chiesa, pure a fresco, la cappella degli Strozzi in compagnia di Bernardo suo fratello.‘ Die Fresken im Chor sind vermuthlich 1358 untergegangen. Einige Ueberreste waren noch vorhanden, als Ghirlandajo seine Arbeit begann, die einen Theil der älteren Motive wieder ins Leben rief.

[2] Die Fresken lassen übrigens nur eine Hand erkennen; demnach scheint Vasari's Nachricht, daß Andrea und Nardo hier gearbeitet, hinfällig.



Orcagna, Das Paradies. Fresco in der Strozzi-Kapelle von S. Maria Novella in Florenz. (Zu S. 89.)



Die linke Wand enthält das Paradies.

Wie eine lichte Vision bauen sich, in himmlischer Ruhe gefriedigt, Gruppen auf bis zur Höhe, wo Christus und Maria in seliger Gemeinschaft thronen, zwei Herrschergestalten von königlicher Würde, Christus mit dem Scepter in der Linken, Maria die Hände über der Brust kreuzend. Zu den Seiten des Thrones zwei Reihen von Engeln in köstlichen Typen, leider sehr beschädigt, unter ihnen die Apostel und sofort in parallelen Reihen Bischöfe, Ordensheilige, Jungfrauen, mit Engeln untermischt, denen sich nach unten hin eine reich bewegte Gruppe aller Stände anschließt. In dem Felde unter dem Throne zwei musicirende, wahrhaft monumentale Engel, der eine in prächtiger Bewegung halb abgewendet vom Beschauer, sein Profil dem Herrscher zukehrend; etwas tiefer zwei weitere jugendschöne, posaunenblasende Gestalten. Alles ist in Freude und Friede getaucht und scheint den ergreifenden Tönen zu lauschen, welche durch den Himmelsraum ziehen. Etwas ermattend wirkt der Aufbau paralleler, sich halb zudeckender Reihen, so daß nur die unteren Figuren in voller Größe erkennbar sind. Studirt man aber das Einzelne, so öffnen sich immer neue Quellen der Bewunderung für diesen steten Wechsel anziehender und anmuthiger Typen, wie rhythmischer Bewegungen. Der schlanke Bau, die noble Einfachheit, der friedvolle Ausdruck gemahnen an Fra Angelico, ja es sind einzelne Figuren, die in ihrer visionären Haltung völlig seinem Stil angehören; daneben eine Kraft gewisser männlicher Typen, besonders unter den Bischofsfiguren auf der Seite rechts vom Beschauer, daß man denkt, Gebilden Masaccio's gegenüberzustehen. Die perspectivischen Verkürzungen, die halben Profilansichten gehen dann über alles hinaus, was etwa Giottino und andere zu leisten vermochten.

Allerdings ist nicht zu vergessen, daß nur ein Theil dieser Composition ursprünglichen Charakter bewahrt hat; doch läßt sich mit aufmerksamer Vergleichung eine Kenntniß des von Orcagna erreichten Zieles wohl finden, und da die Figuren der Höhe verhältnißmäßig wenig durch Retouchen gelitten haben, können wir von hier den Maßstab für das Uebrige entnehmen. Ganz bewundernswerth und des Quattrocento würdig sind die zwei Engelreihen, welche die Composition nach oben hin abschließen.

Die Hölle hat am meisten durch Feuchtigkeit gelitten: hier dürfte wohl fast alles übermalt sein und eine Abgrenzung des Originalen nicht mehr möglich. Vasari erzählt, Andrea habe sie nach Dante entworfen, den er eifrig studirte[1], und in der That ist sie die älteste auf uns gekommene Illustration zum Inferno der Commedia. Das Ganze zerfällt in mehrere durch Felswände geschiedene Höhlen, welche, in horizontalen Streifen sich folgend, die einzelnen Kreise der Uebelthäter bergen, wie sie Dante anführt[2]. Wirkt

[1] I, 595: ‚Nell' altra faccia fece l' Inferno con le bolgie, centri ed altre cose descritte da Dante del quale fu Andrea studiosissimo.'

[2] Nähere Beschreibung im Anschluß an Dante bei Dobbert, Beiträge 1878, S. 156 f.

nun die Aufreihung dieser Marterscenen anfangs ermüdend, so treten bei näherem Eingehen doch manche dramatisch äußerst wirksam hervor: so die Centauren am Blutteich, die rastlos umherfliegenden Lüstlinge, die mit Lasten anstürmenden Geizigen und Verschwender. Dabei ist von Behagen an raffinirter, henkermäßiger Quälerei, wie auf älteren Bildern, auch noch bei Giotto in Padua, nicht die Rede, vielmehr wirkt das Ganze maßvoller und geistiger.

Die Deckenmalerei zeigt in der Mitte das Wappen der Strozzi, umgeben von den Symbolen der Evangelisten. In den Compartimenten treten, von Ornament umschlungen, symbolische Figuren der Tugenden auf, die Mitte nehmen Rundbilder von Dominikanern ein. Ein marmorartig gemalter Sims trägt die drei großen Compositionen der Decke.

Das Altarbild wurde von Tommaso di Rossello Strozzi 1354 bestellt, kam aber erst 1357 zur Ausführung, also nach der Lieferungsfrist, welche auf 20 Monate bestimmt war [1]. Diese Tafel besteht aus fünf auf einer Predella mit drei kleinen Compositionen ruhenden Abtheilungen. Die Mitte nimmt der von Engeln umgebene, thronende Christus ein, welchem der von Maria präsentirte Thomas von Aquin knieend ein Buch darreicht; hinter ihm stehen Michael und Katharina. Zur Linken von Christus der ebenfalls knieende Petrus, von diesem die Schlüssel empfangend; neben ihm Johannes, weiterhin Laurentius und Paulus. Der jugendliche Heiland, im Mosaikentypus, erinnert an Giotto's etwas strenges Ideal, während Thomas sehr individuelle Züge trägt. Von classischer Breite und Ruhe ist die Gewandung, sowohl bei Christus in dem großen Motiv des blauen Mantels, als bei Petrus und Paulus, Leistungen, die an Schärfe des Naturstudiums weit über Giotto hinausgehen und in das Quattrocento hineinragen. Paulus erinnert schon an Raffael. Dabei sind die Hände durchgängig fein und richtig gezeichnet. Die Farbe ist sehr hell und erreicht nicht die Wirkung der Frescomalerei. Höchst lebendig erzählt sind die Predellenbilder, besonders das mittelste, Petrus vor dem Herrn auf dem Meere.

Ein zweites Tafelbild findet sich im Dome zu Florenz und stellt den Schutzpatron der Stadt, S. Zanobius, vor, im Episkopalornat thronend und von Heiligen begleitet. Unter seinen Füßen allegorische Figuren von Lastern, Stolz und Grausamkeit, hinter ihm die Tugenden Mitleid und Demuth. Auch hier tritt uns vornehme Breite der Auffassung mit Naturstudium gepaart entgegen. Die ‚vier großen Kirchenlehrer' in der Kapelle der Medici zu S. Croce reihen sich diesem Bilde würdig an, während die Apotheose des sel. Johannes Gualbertus und die Madonna mit Kind, ebendaselbst, nur einzelne charakteristische Züge von Orcagna's Stil an sich tragen.

[1] Das verstümmelte Document bei Baldinucci I, 261, aus dem Archiv der Strozzi libro segn. B. cap. 18. Andrea heißt darin orchagnia, also nicht Orgagna, wie ihn bekanntlich Vasari zu schreiben beliebt. Vgl. auch Gaye I, 52: larchagnio.

1355 wurde Andrea Werkmeister von Or S. Michele und behielt dieses Amt bis 1359, wo inschriftlich das herrliche Tabernakel nach seinem Entwurf vollendet wurde[1]. Die plastischen Gruppen daran zeigen dieselbe Breite und den hohen Adel der Auffassung, wie die Fresken in S. Croce. Auch hier vereinigt sich gioteske Strenge mit sienesischer Anmuth zu eigenartigem Wohlklang. Die von Engeln emporgetragene Madonna bietet wohl das Höchste, was die Kunst jener Zeit überhaupt vermochte. Dabei ist die Glättung des Marmors eine höchst sorgfältige. Im Anblick dieses Kunstwerkes aber begreift man, daß der Geist, in dem es erstanden ist, von Giotto und Andrea Pisano seine Richtung empfangen hat, und die Reliefs am Campanile und Baptisterium wie die Blüte der Frucht voraufgehen mußten[2].

Seine Thätigkeit in Or S. Michele unterbrechend, war Andrea nach Orvieto gereist, wo er Anfang Juni des Jahres 1358 anlangte und am 14. in Gegenwart des Apostolischen Legaten Messer Egidio (d'Albornoz) von den Signoren als Capomaestro am Dombau eingeführt wurde[3], und zwar mit einem Gehalt von 300 Goldgulden für ein Jahr, während dessen er ohne besonderen Consens der Behörden keine anderen Arbeiten vornehmen durfte. Andrea verpflichtete sich, nach Schluß seiner Aufgabe in Or S. Michele das Amt in Orvieto anzutreten, durch welches ihm alle Maurer-, Maler- und Mosaikarbeiten am Dom von Orvieto unterstellt wurden und das ihn von allen Real- und Personallasten frei machte[4]. Mit Vorbehalt einer viermonatlichen Kündigung sollte dieser Vertrag von Jahr zu Jahr erneuert werden.

Andrea kehrte nach Florenz zurück, um die Arbeiten an Or S. Michele zu fördern, und traf im Februar 1359 wieder in Orvieto ein, nun in Gesellschaft seines Bruders Matteo, des Bildhauers. Auch diesmal weilte er nur einen halben Monat und sah sich auf alle Weise von den Bürgern gefeiert. Nach Ablauf der bedungenen 14 Monate, also im October 1359, widmete er dann seine Kraft ganz dem Ausbau des Domes, wurde aber im Februar 1360 nach Florenz zurückberufen, wohl um die Arbeiten in Or S. Michele zu vollenden. Nach einigen Monaten ersuchten die Signoren

---

[1] Gaye I, 52. Das Altarbild ist die oben genannte Madonna von Daddi. ‚Andreas Cionis Pictor Florentinus Oratorii Archimagister extitit hujus, MCCCLIX' lautet die Inschrift. Andrea war also vornehmlich Maler.

[2] Nähere Beschreibung des Reliefs am Tabernakel bei Dobbert a. a. O. S. 158 f. Vgl. Vasari I, 605 s.

[3] Das Instrument wurde im Giornale Storico degli Archivi Toscani 1859 a pag. 100 publicirt, dann bei Milanesi, Scritti varj sulla storia dell' Arte Toscana, Siena 1873, a pag. 233, und bei Luzi, Duomo d' Orvieto, Firenze 1866, a p. 364.

[4] ‚E in quella con ogni debita solecitudine e diligentia lavorerà e adoperassi di far murare, e di fare imagini, dipingere di pinello, mectare de musaico, fare lustrare figure facte de marmo etc.' L. c. p. 365.

von Orvieto um seine Rückkehr, welche am 8. August erfolgte [1]. Aber nur einen Monat lang behielt er sein Amt, denn am 12. September wurde der Contract mit Orvieto annullirt, vermuthlich weil längere Abwesenheit vom Dombau die Behörden gekränkt hatte. Einige Zeit noch fesselte ihn das an der Fassade des Domes begonnene Mosaik, wofür ihm 1362 Bezahlung zu theil wurde [2], nachdem eine Commission zur Prüfung der Arbeit sich über die Dauerhaftigkeit der Glaspasten nicht günstig ausgesprochen hatte.

Verliefen diese Beziehungen Orcagna's zu Orvieto nicht besonders ehrenvoll, so mußten ihn die Erfolge in seiner Heimat dafür trösten. Er war 1356 Mitglied der Commission für den Ausbau des Domes geworden, und das von ihm entworfene Pfeilermodell wurde angenommen.

Ein Document vom 25. August des Jahres 1368 ergibt, daß Andrea sich leidend befand, denn die Vorsteher der Wechslergilde übertrugen an Jacopo, seinen Bruder, die Vollendung der Tafel von S. Matteo, welche ihm am 15. September 1367 für einen Pilaster von Or S. Michele verdingt worden war. Aus einem Protokoll von Ser Giovanni di Ser Francesco Buonamichi geht hervor, daß Andrea 1376 nicht mehr lebte; zugleich erfahren wir, daß er Francesca di Bencino Azzucci zur Frau hatte und zwei Töchter besaß: eine, mit Namen Tessa, verheiratet an Ruggero di Benedetto, und eine zweite, Romola, Frau des Cristoforo Ristori [3].

Vasari bemerkt, ‚unter den Schülern Andrea's sei keiner tüchtiger gewesen als Francesco Traini, welcher für einen Herrn aus dem Hause Coscia in S. Caterina zu Pisa eine Tafel mit dem hl. Dominicus malte und dann in derselben Kirche noch ein zweites Bild mit dem hl. Thomas und zwar mit Hilfe eines alten Bildnisses aus der Badia von Fossanuova, wo jener 1323 gestorben war‘ [4].

Die Forschungen Bonaini's haben nun ergeben, daß Francesco Traini mit der Familie Andrea Orcagna's in verwandtschaftlichen Beziehungen stand [5], zugleich aber auch, daß er nicht dessen Schüler war. In der That ist es nicht glaublich, daß Andrea, 1343 in der Gilde der Aerzte und Apotheker immatriculirt, den Traini unterwiesen habe, da jener 1345 die Tafel des hl. Dominicus vollendete, welche ihn als fertigen Maler hinstellt. Außerdem wird Traini schon 1322 als Zeuge berufen, kann also nur ein älterer Zeitgenosse von Andrea Orcagna gewesen sein [6]. Eine alte Notiz im

---

[1] Briefe der Signorie von Florenz aus dem Staatsarchiv bei Vasari I, 619. Andrea wird darin von der Schuld am Ausbleiben entlastet. Im Auszug bei Gaye I, 512.

[2] Giorn. stor. l. c. p. 110 Vertrag über das Mosaik. Andrea erhielt 60 Goldgulden.

[3] Bonaini, Memorie inedite p. 105. 106. Milanesi bei Vasari I, 608.

[4] I, 611 f. Vasari irrt, denn Thomas starb 1274.

[5] Mem. ined. p. 6. 7.

[6] Siehe das Document bei Crowe und Cavalcaselle II, 36, Anm. 12.

Buch der entrata und uscita von S. Giovanni Fuorcivitas in Pistoja besagt jedoch, daß ‚Maestro Francesco in der Bottega Andrea's arbeite' [1], und es dürfte kein Zweifel sein, daß dieser Francesco wirklich Traini ist. Ciampi [2] erwähnt dann noch ein Document, nach welchem Francesco del Traino 1341 eine Fahne für eine Bruderschaft gemalt habe. Erhalten sind nur die beiden Tafeln mit Darstellungen aus dem Leben von S. Thomas und S. Dominicus in Pisa.

S. Thomas in der Glorie erscheint sitzend mit offenem, dem Beschauer zugekehrten Buche, zu den Seiten stehen in kleineren Figuren Aristoteles und Plato, ihm geöffnete Schriften hinhaltend. Ueber ihm in einer Mandorla schwebt Christus, von dessen Munde Strahlen auf Thomas herabgehen; etwas tiefer, an den Seiten des Giebelfeldes, erblickt man Moses, Paulus und die vier Evangelisten, welche ebenfalls Strahlen geistiger Communication auf Thomas hinsenden. Unten rechts und links eine Reihe von Mönchen, welche nicht minder durch Licht aus den Werken S. Thomas' berührt werden, die jener unter dem geöffneten Buch auf den Knieen trägt. In der Mitte zwischen letzteren beiden Gruppen der besiegte Averroes, hingestreckt. Die Malerei ist mit großer Feinheit, miniaturartig zart durchgeführt, offenbart aber in den schlanken Formen und milden Zügen eher sienesischen als florentiner Charakter, während der strenge Bau der Composition dann wieder an Orcagna erinnert [3].

Das zweite Bild, nach Vasari ‚für einen Coscia gemalt, dessen Ruhestätte in der Kapelle von S. Domenico zu Pisa gelegen ist', finden wir in der Akademie daselbst. Der Inschrift nach ist es jedoch nicht für einen Coscia gefertigt, sondern für Giovanni Coco, Werkmeister am Dom zu Pisa [4]. Albizzo delle Stadere hatte einen Altar für S. Caterina in Pisa gestiftet, und Traini sollte die Tafel dazu malen [5]. Die Mitte nimmt die aufrecht stehende Figur von S. Dominicus ein, Lilie und Buch tragend, darüber Christus mit der Aufschrift: ‚Ich bin das Licht der Welt', eine Gestalt, welche an vorgiotteske Typen erinnert. Die Seitenflügel enthalten je vier Darstellungen aus dem Leben des Heiligen, in den Giebelfeldern Halbfiguren der Propheten. Sienesische Malweise ist vorherrschend, auch in dem schwärmerischen, doctri-

---

[1] ‚maestro Francesco lo quale istae in botegha dellandrea'. Dieses Buch ist jetzt im Archiv des Hospitals von Pistoja, es fängt 1310 an und geht bis 1349. Vgl. Milanesi bei Vasari I, 613, nota 2.

[2] Notizie inedite p. 117.

[3] Inschrift ist nicht vorhanden.

[4] Sein Testament von 1346 ist erhalten, vgl. Bonaini p. 9 s. Die Inschrift lautet: ‚Hoc opus factum fuit tempore Domini Johannis Coci . . . ii (operarii) opere majoris ecclesie s. Marie pro comuni pisano pro anima Domini Albisi de Stateriis de pe . . supradicte Franciscus Traini pin.'

[5] Bonaini l. c. p. 11. 12. 109. Crowe und Cavalcaselle II, 34.

nären Geist der Bilder, so daß von einer Schule Orcagna's vom Standpunkt malerischer Kritik aus nicht die Rede sein kann.

Wie reich gestaltete sich die Ernte von Giotto's künstlerischer Aussaat in ganz Italien! Ueberall war Begeisterung angefacht für künstlerischen Schmuck; alle neu erstehenden Kirchen und Kapellen bedeckten sich mit Fresken, und wo sie in älteren Bauwerken mangelten, wurden sie hinzugefügt. Dem Schmuck der Wände folgten die Altartafeln, auf Goldgrund reich gemalt, in köstlichem, geschnitztem und vergoldetem Rahmenwerk, oder eingefaßt von edlem Marmor und Mosaik, wie in Or S. Michele. Die Kreuzgänge der Klöster, Kapitelsäle, Begräbnißkapellen legten wetteifernd das Festgewand bilderreichen Schmuckes an, auch städtische und andere Paläste verlangten jene Weihe der Kunst in Verherrlichung großer Thaten oder bürgerlicher Macht und Tugenden durch symbolische Cyklen. Giotto's universale Künstlerkraft hatte der Gedankenmalerei ein weites Feld erschlossen, und in seiner Legendenpoesie war eine neue Welt freundlicher Beziehungen zur Natur entstanden; dazu kam eine reichere Form der Symbolik auf scholastischer Grundlage, die, wenig malerisch an und für sich, doch imponirender Züge im Aufbau stattlicher Compositionen und künstlerischer Reize nicht entbehrte. Wo gab es damals in ganz Italien eine Kirche, Convent oder Stadthaus, wo nicht Gruppen von Malern beschäftigt waren, und wie wenig ist überkommen im Vergleich zu der Fülle von Namen, wie sie die Verzeichnisse der Gilden und Kataster uns darbieten! Und wie viel ist untergegangen in der Roheit jener Epoche, wo man sich rühmte, die Quellen alter und neuer Weisheit vereint zu besitzen!

Zweiter Abschnitt.

Die Schule von Siena.

Simone Martini. Lippo Memmi. Die Lorenzetti.

In Siena hatte Duccio die Fortentwicklung der Malerei auf Grundlage des Byzantinismus erfolgreich unternommen. Der conservative, ruhige Geist jenes Volkes, durch einen tief religiösen, mystischen Zug bestimmt, hielt die Einfachheit der Sitten strenger aufrecht als andere Städte Italiens und verschmähte jenen Wechsel im Parteiregiment, wie er die Nachbarrepublik Florenz so oft in ihren Grundfesten erschütterte. Bei dem Uebergewicht der Volkskraft über den Adel bis in die Mitte des vierzehnten Jahrhunderts hinein blieb die Verfassung lange aufrecht, darum zeigt sich auch in der Malerei eine ruhige, stetige Entwicklung, die gegebenen Elemente bewahrend, verschieden vom Charakter florentiner Kunst, deren freiere Impulse, scharfumgrenzte Formsprache und philosophische Kraft einem politisch hochentwickelten Volke zugehören. Siena, die Stadt der hll. Katharina und Bernardin, behält

den streng religiösen, kirchlichen Geist überlieferter Formenwelt, deren innersten Kern sie mit den Blüten schwärmerischen Empfindens, holdseliger Anmuth und Milde umkleidet. Während in Giotto's Ideenwelt ein großer speculativer Zug an David und Paulus erinnert, ist es hier die sanfte Sprache der Mystiker, welche die hohen Wunder göttlicher Offenbarung schildert: im Gewande paradiesischer Heiligkeit voll innerer Größe treten die Gebilde sienesischen Pinsels vor unser prüfendes Auge, überladen mit goldenem Ornament, wie Miniaturen ins Große übertragen.

Vasari bemerkt, die Sonette Petrarca's und die Erwähnung in einem von dessen Briefen hätten dem armen Leben des Maestro Simone mehr Ansehen verliehen als alle seine Werke [1]; aber wer möchte nicht heute auch ohne die Lobsprüche des Dichters [2] denselben für einen der edelsten Künstler des Jahrhunderts erklären? Simone, der als solcher in der That nur dem Giotto weicht, dessen Blüte aber in etwas spätere Zeit fällt, ist 1283 geboren als Sohn eines Martino. Ueber seine Ausbildung verlautet nichts Bestimmtes, doch ist ein Schulverhältniß zu Duccio wohl anzunehmen, sei es auch nur, insofern Simone sich dessen Richtung zum Muster nahm. Vasari nennt ihn Memmi, nach dem Namen seines Schwagers, und stempelt ihn zu einem Schüler Giotto's, was auch Baldinucci anzunehmen scheint [3].

Simone's frühestes Werk befindet sich im Palazzo Pubblico zu Siena, wo er im Jahre 1315 ein umfangreiches Wandbild, die Madonna mit Heiligen, in einem Rahmen von Wappen und Schildern fertigte [4]. In stiller Feierlichkeit thront hier Maria, das bekleidete und stehende Kind auf ihrem Schoße haltend. Ihr Kleid ist reich mit Goldornament bedeckt, in der Haltung prägt sich Anmuth und Würde aus [5]. Daneben stehen Engel und Heilige, fünfzehn auf jeder Seite, von denen acht die Tragstäbe des Baldachins fassen, welcher sich über die Gruppe hinbreitet. Im Vordergrunde knieen zunächst zwei Blumenkörbe darreichende Engel, dann die Schutzheiligen der Stadt: Ansanus, Savinus, Crescentius und Victor. Die Figuren treten in Reihen auf, und zwar auf stufenweis erhöhtem Boden, wo sie nicht ohne Raumgefühl geordnet sind. Große Anmuth zeigen die blumenspendenden Engel, nicht minder ist in den Heiligen Begeisterung und fromme Hingabe verkörpert. Das aus dem Byzantinismus stammende decorative Element bekundet sich im goldbedeckten Kleid der Madonna, im reichen Schmuck der Katharina, in der zierlichen mit Details belasteten Architektur. Mit seiner glatten Ausführung wirkt das Ganze wie eine Miniatur ins Kolossale übersetzt. Byzantinische Reminiscenzen finden sich übrigens auch bei den männlichen, etwas herben und ält-

---

[1] I, 546. [2] Ep. fam. lib. V, 17; Sonetti 57. 58. 100. [3] I, 162.

[4] Inschrift: ‚Mille trecento quindici volte era et delia avia ogni bel fiore spinto . . et juno già gridava i mi rival. S . . A . man di . . Symone.' Vasari I, 567.

[5] Das ernst und streng blickende Kind zeigt noch ganz byzantinischen Typus.

lichen Typen, die kein besonderes Naturstudium verrathen; überhaupt ist das weibliche, sinnige Anmuth und friedvolle Gemeinschaft betonende Element vorwaltend. Historische Bedeutung bekommt das Werk dadurch, daß die Heiligen und Engel als Fürsprecher der Republik am Throne der Madonna erscheinen, unter deren besonderen Schutz Siena gestellt war, und am Sockel des Thrones liest man Verse als Antwort der Jungfrau auf die Widmung der Heiligen [1]. Die Sala del Consiglio diente als Berathungszimmer für Staatsangelegenheiten, und insofern ist dieses Fresco ein religiöses Historienbild, verwachsen mit der Geschichte der Stadt selber. ‚Die Blumen‘, heißt es in der Antwort der Jungfrau, ‚erfreuen mich nicht mehr als gute Rathschlüsse. Sehe ich aber einen, der selbstsüchtig mich verachtet und mein Land betrügt, der, je schlimmer er redet, um so mehr gelobt wird, der sei mit jedem, der so denkt, verworfen.‘

Die Farbe hatte schon frühzeitig durch Nässe der Wand gelitten, denn der Maler selbst war genöthigt, manches aufzufrischen; eine Anzahl Köpfe wurde erneuert, auch der der Madonna selbst, wie man an den Nahtspuren erkennt. Man hat das Fresco seit della Valle dem Mino zuschreiben wollen, welcher 1289 im selben Palazzo eine Madonna mit Heiligen malte; aber die geringe Zahlung [2] schon, die ihm zu theil wurde, mußte Bedenken erregen; dann hat 1289 derjenige Theil des Palastes, welcher den Rathssaal umfaßt, noch nicht bestanden.

Das nächste Werk, ein Tafelbild, stammt aus dem Jahre 1320 und befindet sich im bischöflichen Seminar zu Pisa. Es besteht aus sieben größeren Tafeln und zeigt Maria, umgeben von Heiligen, im mittleren Giebelfeld den Erlöser mit Buch, von Propheten begleitet. Es war für das Dominikanerkloster S. Caterina bestimmt und trägt den Namen Simone's [3]. Auch hier ist eine Stimmung feierlicher Andacht ausgeprägt, welche die Heiligen in übermenschliche Ferne rückt, das Technische dabei von höchster Feinheit und Glätte, wie bei Miniaturen. Der byzantinische Charakter prägt sich durch zierliches goldenes Ornament mit Perlen und Edelsteinen an Gewändern und Nimben aus. Nur altflandrische Meister haben Derartiges mit solcher Geduld und Freude am Kleinsten darzustellen vermocht. Simone documentirt sich hier als entschiedener Nachfolger Duccio's, und wenn Rumohr

---

[1] Milanesi bei Vasari I, 563 ss. und in den Scritti varj sulla Storia Toscana a pag. 125.

[2] Milanesi, Scritti varj, p. 99: ‚1289, XII augusti. Item XVIII libras, magistro Mino pintori pro suo salario, quia depinxit Verginem Mariam et alios sanctos in palatio Comunis etc.‘

[3] Vgl. den Bericht bei Förster II, 293 ff., welcher die Tafeln unter Giotto's Namen in der Akademie zu Siena entdeckte, dann weitere in einer Stube des Seminars, darunter das Mittelbild. Mit Hilfe Milanesi's gelang es, die Stücke bis auf eines dem Verkauf zu entziehen.

bemerkt[1], ‚er habe, wie Giotto unter den Florentinern, so unter den Sienesen der neueren Richtung von der Nachbildung und Vervollkommnung altchristlicher Typen zur Beschauung und mehrseitigen Auffassung des Lebens hinüber die Bahn gebrochen', so dürfte sich vielmehr das Gegentheil feststellen lassen, Simone habe die Welt seiner Anschauungen, das Typische, über die Wirklichkeit in eine reine Sphäre der Heiligkeit und Vollendung emporgetragen und die überlieferten Formen durch Adel und Zartheit diesem Ausdruck religiöser Verehrung dienstbar gemacht.

Um dieselbe Zeit übernahm Simone einen zweiten Auftrag, ein Tafelbild für das Dominikanerkloster in Orvieto, welches sich jetzt, doch ohne Giebelstücke und Predella, in der Fabbrica des Domes befindet. Es führt seinen Namen und die Jahreszahl 1320 (1321?). In der Mitte sehen wir die Madonna mit dem Kinde, welches in einer Hand die Weltkugel trägt, mit der andern den Mantel zusammenhält, ein schon von Duccio verwendetes Motiv. Die hll. Petrus, Paulus, Magdalena und Dominicus in Halbfiguren füllen die Seitentafeln. Die Ausführung kann man nur mit derjenigen altflämischer Meister vergleichen. Das Colorit ist hell, aufs feinste vertrieben, läßt aber kein eigentliches Relief aufkommen, wie überhaupt die geringe Modellation Simone's seinen Bildern einen schwächlichen Charakter gibt.

Ein zweites Bild in der Fabbrica ist, obgleich ohne Signatur, neuerdings dem Simone zuerkannt worden[2], während ein drittes in Privatbesitz überging. Es zeigt wiederum die Madonna mit Kind, letzteres die Mutter liebkosend, ein sehr anmuthiges Motiv, sodann auf den vier Seitenstücken Johannes, Paulus und zwei weibliche Heilige. Das Bild ist vielfach beschädigt.

In sienesischen Documenten finden sich Notizen über Arbeiten Simone's in den folgenden Jahren. So hatte er 1321, als er sein Fresco in der Sala del Consiglio restaurirte, eine Madonna mit Heiligen und eine Kreuzigung vollendet, im folgenden Jahre malte er in der Loggia des Stadtpalastes und für die Bicherna einen S. Cristoforo. Im Jahre 1324 schließt er eine Ehe mit Giovanna, der Tochter des Malers Memmo di Filippuccio, und wird so mit Lippo Memmi verschwägert, der ihn bei seinen Arbeiten unterstützt. Dann folgt 1328 sein Reiterbild des Guidoriccio Fogliani de' Ricci in der Sala del Consiglio, gegenüber dem ersten großen Fresco.

Auf einem kräftigen, etwas plumpen weißen Rosse mit gemusterter Decke sitzt der Feldherr von Siena in stattlicher Haltung mit Commandostab in der Rechten, unter reichgesticktem Kleide den Panzer tragend. Dazu paßt die Scenerie: er reitet durch ein von Pallisaden flankirtes Thal, welches Hügel

[1] Ital. Forsch. II, 92. Byzantinische Weise ist auch in der grünen Untermalung des Fleisches zu erkennen. Die männlichen Typen, besonders Johannes, gleichen völlig Duccio's ältlichen Figuren.

[2] Crowe und Cavalcaselle I, 242.

mit Burgen einschließen[1]. Für den Maler der Anmuth und Grazie muß die Energie, mit welcher dieses Reiterbild aufgefaßt ist, höchst bemerkenswerth erscheinen.

1329 malte Simone zwei Engel für den Altar in der Kapelle der Signoren und decorirte Staatsgebäude in Siena und Ansedonia, 1331 befindet er sich in Arcidosso und Castel Piano. Vom Jahre 1333 stammt das Bild für den Altar des hl. Ansanus, jetzt in den Uffizien, welches die Verkündigung Mariä zwischen S. Ansano und S. Giulietta darstellt[2]. Wir finden hier zwar Simone's Namen mit dem des Lippo Memmi vereinigt, doch keine Verschiedenheit der Hände macht sich bemerkbar. Nach der Urkunde fiel nämlich dem Lippo die reiche Goldornamentirung zu, wofür er 70 Goldgulden erhielt[3]. Auch hier ist der Sinn für das Typische, Ueberkommene mit tiefem Verständniß für das Hohe, Heilige gepaart: Maria, in abwehrender Geste ihr Erschrecken kundgebend und die Augen halb schließend, ist von einer Atmosphäre der Heiligkeit umgeben, die alles Irdische fernhält. Dazu die wunderbare Hingabe des Engels. Wer vermöchte solcher Offenbarung zu widerstehen? Sehnsucht erwacht in uns nach einer Welt, in der so himmlische Gestalten leben und gebieten.

Weder von Vasari noch von Ghiberti findet ein Bild Erwähnung, das die Kirche S. Lorenzo Maggiore in Neapel bewahrt und das mit ‚Symon de Senis‘ bezeichnet ist[4]. Es stellt die Krönung des Königs Robert von Neapel durch seinen Bruder, den Erzbischof Ludwig von Toulouse, dar und ist von einen Rahmen mit französischen Lilien umschlossen. Die Figuren haben Lebensgröße und heben sich vom ornamentirten Goldgrund in sehr lichten, warmen Tönen ab, die Ausführung ist zart und das Colorit verschmolzen. Daß der Maler längere Zeit am Hofe König Roberts geweilt habe[5], der ja später auch Giotto nach Neapel rief, erscheint sehr glaublich; es dürfte wohl auch der ‚Maestro Simone‘, dessen alte Nachrichten als des Autors verschiedener Bilder in Neapel gedenken, ohne über seine Herkunft sich auszulassen, kein anderer sein als Simone Martini.

Vasari berichtet[6], derselbe habe in S. Francesco zu Assisi acht Figuren als Kniestücke gemalt. Crowe und Cavalcaselle theilen ihm dann[7] noch die dem Puccio Capanno zugeschriebenen Malereien zu und bemerken, erst in

---

[1] Vasari I, 548 nota 2. Doc. Sen. I, 218. Am Sockel das Datum 1318 (restaurirt).

[2] Im Corridor, dreitheilig, unter Nr. 8. 9. 10. Es kam 1799 dahin.

[3] Doc. Sen. I, 218.

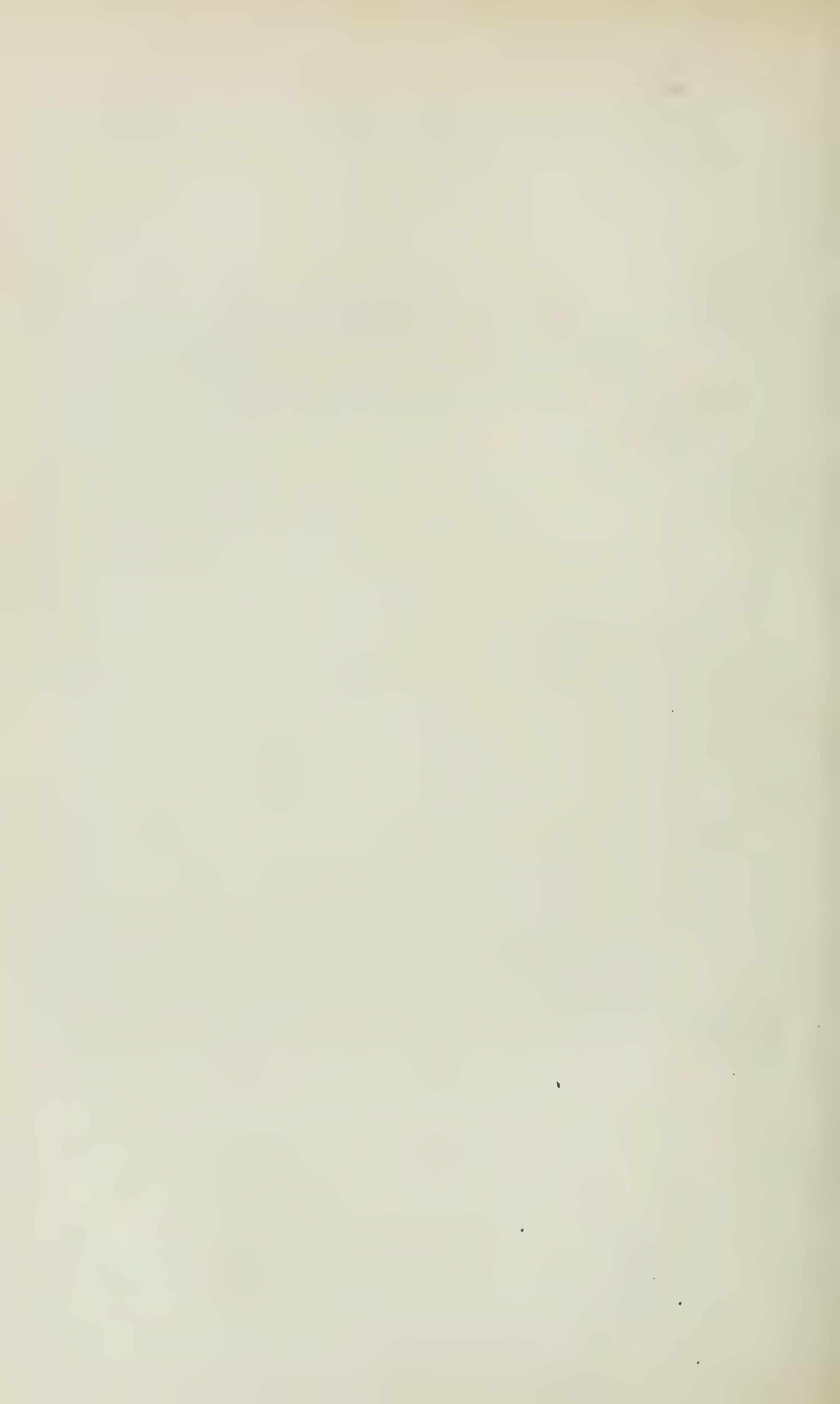
[4] Vgl. den Bericht von Förster, der es auffand, im Deutschen Kunstblatt 1857, S. 148.

[5] Schulz, Denkmäler III, 165. Eine Urkunde vom 23. Juli 1317 befiehlt den Schatzmeistern von Principato und Terra di Lavoro, dem Ritter Symone Martini die jährliche Provision von 50 Unzen Gold zu zahlen. Vgl. Förster II, 299 Anm.

[6] I, 557. [7] II, 242 ff.



Simone Martini, Mariä Verkündigung. Altarbild in den Uffizien zu Florenz.
(Zu S. 98.)



Assisi bewähre er sich als Frescomaler. Die Urkunden ergeben nichts über die Arbeiten in der Martini-Kapelle, welche im Auftrage des Cardinals Gentile de Montefloris, aus dem Franziskanerorden, gefertigt wurden; doch scheint der Stil Simone's in ihnen ausgeprägt zu sein, wie die sorgfältig gezeichneten Umrisse, die Einzelheiten im Kopf- und Barthaar, die reichen und abwechselnden Verzierungen an Kleidern und Heiligenscheinen erkennen lassen. Vielleicht hat Lippo Memmi als Gehilfe diese letzteren gefertigt. Solche Neigung zum Decorativen und Prächtigen, wie sie in Siena Mode war, führte die Kunst allmählich dem Handwerk zu, um so mehr, da gründliche Naturstudien hier niemals der krankhaften Seite des Idealismus gegenüber Boden gewonnen haben.

Im Februar 1339 reiste Simone mit seiner Frau und seinem Bruder Donato an den päpstlichen Hof in Avignon [1], wohin auch Giotto drei Jahre vorher einen ehrenvollen Ruf erhalten, dem er, vom Tode überrascht, nicht zu entsprechen vermochte. Hier machte er die Bekanntschaft Petrarca's und malte Laura's Bildniß [2]. Tizio meint, ein Cardinal, welcher Siena besuchte und von seinem Rufe vernahm, habe ihn zu dieser Reise veranlaßt. Er blieb über 5 Jahre bis zu seinem Tode dort, wie aus seinem Testamente hervorgeht, und führte mit Hilfe seines Bruders zahlreiche Malereien aus. Am Portal der Kathedrale sieht man im Bogenfelde eine Madonna, von Engeln umgeben, darüber den Erlöser in einer Mandorla, dazu einen Cardinal als Stifter. In den sienesischen Briefen della Valle's [3] findet sich eine Notiz, daß um 1349 der Cardinal Annibale de Ceccano den Porticus der Kathedrale von dem berühmten Maler Simone Memmi habe verzieren lassen, und zwar mit einem Bilde des hl. Georg mit dem Drachen; dabei sei eine knieende Jungfrau in grünem Gewande, welche Laura's Züge an sich trage; darunter ständen Verse Petrarca's. Die Zeitangabe ist aber für Simone um 10 Jahre zu spät und von dem hl. Georg nichts mehr zu finden, nur die thronende Madonna in der Lünette blieb erhalten. Die Composition wirkt sinnig und ansprechend: Maria hält das wohlgebildete Kind auf ihrem Schoß, während ein Engel den Stifter präsentirt und ein zweiter den Teppich öffnet, so die Scene gleichsam dem Beschauer enthüllend. Außer am Porticus malte er noch im Saale des päpstlichen Consistoriums, allein nur wenige Figuren von Propheten und Sibyllen sind in einem Bogenfelde der Decke von der Tünche befreit worden. Weitere Fresken finden sich in den zwei Kapellen des Palastes [4]. Im unteren Raume stellen sie das Leben des Täufers und anderer Heiligen, im oberen Legenden von S. Martial, Stephanus,

[1] Doc. Sen. I, 216.

[2] Son. 56. Vasari (I, 560) bemerkt, Pandolfo Malatesta habe Simone nach Avignon geschickt, um Petrarca's Bildniß zu malen, auf dessen Wunsch er dann auch das der Laura fertigte.

[3] II, 95. [4] Crowe und Cavalcaselle II, 265 f.

Petrus und Valerian dar. Die Motive aus dem Leben des Johannes erwecken, soweit in ihrem lädirten Zustande ein Urtheil zulässig ist, mit den Arbeiten Giotto's in der Peruzzi-Kapelle verglichen, doch die Vorstellung von der Unzulänglichkeit sienesischer Kunst solchen dramatischen Vorwürfen gegenüber. So ist z. B. der Tanz der Salome durch verrenkte und übertriebene Stellungen, durch fehlerhafte Perspective und lächerliche Trachten alles Ernstes bar. Einzelne Figuren, wie der apokalyptische Richter mit dem aus dem Munde gehenden Schwert, in weißem Gewande, nebst dem knieenden Johannes, sind dagegen einfach und groß empfunden. Im Bogenfelde über der Eingangspforte treffen wir eine Kreuzigung, und zwar mit einem wohlgebildeten (nur noch im Umriß vorhandenen) Christus, welchen Crowe und Cavalcaselle ‚vielleicht für den besten erklären, welchen die Schule hervorgebracht hat'[1]. Das Landschaftliche ist mit Sorgfalt und nicht ohne Natursinn behandelt. Diese Compositionen gleichen in Wesen und Technik völlig denen an der Decke des Concistoro und am Bogenfeld der Kathedrale. Das Colorit ist sehr entfärbt, entspricht aber in seinen erkennbaren Resten dem Verfahren Simone's.

Die höher gelegene Kapelle der Inquisition ist in ähnlicher Weise durch ziemlich gedrängte Compositionen in Streifen übereinander ausgeschmückt, welche sich denen des unteren Raumes stilistisch anreihen.

Während des Aufenthaltes in Avignon entstand auch ein Tafelbild, welches jetzt der Royal Institution zu Liverpool angehört. Wir sehen hier Joseph, den aus dem Tempel zurückgekehrten göttlichen Knaben seiner Mutter zuführend. Maria streckt die Rechte bewillkommnend dem Sohn entgegen, welcher mit beiden Händen ein Buch an die Brust drückt. Beide Eltern scheinen ihm Vorwürfe über sein Ausbleiben zu machen. Der Ausdruck ist lebhaft, bei der allzu kurzen, stark ausgebogenen Figur des Nährvaters karikirt. Auch die Figur des mit schwerem Faltenwurf belasteten Christusknaben befriedigt nicht. Nach oben hin ist das Bild durch reichverzierten Kleeblattbogen geschlossen, am Sockel finden wir Simone's Namen und das Jahr 1342. Die Ueberladung mit Ornament an Säumen und Nimben ist hier ganz hervorstechend[2].

Die Malerschule zu Dijon scheint vom Einfluß Simone's nur wenig berührt worden zu sein, obgleich sie der französischen Residenz der Päpste nicht fern lag; nur ein einziges Bild aus jener Stadt, jetzt im Louvre, zeigt Spuren sienesischer Technik in der flachen Modellirung, bei höchster Milde des Ausdrucks und fleißiger Durchbildung[3].

---

[1] II, 267.

[2] Abbildung bei Crowe und Cavalcaselle II, 270.

[3] Vgl. O. Mündler in der Zeitschr. f. bild. Künste, Leipzig 1867, Heft 11. Ein kleines Werk Simone's, vier Compositionen enthaltend, besitzt das antwerpener Museum (Nr. 3).

Simone starb 1344 zu Avignon, nachdem er einen Monat vorher sein Testament[1] gemacht hatte, durch welches er Haus und Einrichtung in Siena seiner Ehefrau, das übrige seinen jüngeren Verwandten hinterließ, denn er war kinderlos. Simone's Gattin und sein Bruder kehrten nach Siena zurück; erstere bestätigte gerichtlich, daß Simone in Avignon gestorben sei[2].

Von Donato, dem Gehilfen seines Bruders, ist kein malerisches Werk auf uns gekommen.

Lippo Memmi. Die Lorenzetti.

Die Schilderung von Simone's Werken hat ergeben, daß dessen Schwager, Lippo Memmi, als Gehilfe bei seinen Arbeiten thätig war. An der Verkündigung vom Jahre 1333, in den Uffizien zu Florenz, finden sich zwar beider Namen vereint, doch meldet die Urkunde, Lippo habe eine beträchtliche Zahlung für den ornamentalen Schmuck erhalten. Und in der That, an den Figuren selbst ist nur eine Hand zu erkennen. Um ihn jedoch als selbständigen Maler zu beurtheilen, ist sein Hauptwerk in S. Gimignano zu betrachten. Dasselbe schmückt den Rathssaal im Palazzo del Podestà und bekundet nahe Verwandtschaft mit der Compositions- und Malweise Simone's, ja es ist diese ‚maestà' eine Wiederholung des großen Wandbildes in Siena.

An einer breiten Wandfläche sehen wir Maria thronend auf einem in hohe Giebel und Fialen auslaufenden Sitz, das auf ihren Knieen stehende Kind haltend. Die seelenvolle Stimmung, innere Größe und Heiligkeit in Simone's Mittelgruppe sucht man aber vergebens: die Augen sind leblos, und es fehlt jeder geistige Rapport zwischen Mutter und Kind. Letzteres hat die Rechte erhoben und hält in der Linken eine geöffnete Schriftrolle. Unmittelbar am Throne knieen zwei huldigende Engel. Die Heiligen bestehen hier aus je 14 Personen, denen sich rechts die knieende Gestalt des Podestà, Nello di Messer Mino de' Tolomei aus Siena, anreiht. Unter den Heiligen sind Petrus, Johannes der Täufer, Paulus und Antonius, dann der hl. Ludwig kenntlich; von den Frauen stehen Agatha und Agnes dem Throne zunächst und zwar in derselben Haltung wie auf dem Bilde in Siena. Vier männliche Heilige, darunter der Ortspatron, tragen die Stäbe des Baldachins; der knieende Podestà wird von S. Nicolaus präsentirt. Aber die Anordnung der Gruppen besitzt nicht die übersichtliche Form wie auf dem Bilde in Siena. Dort knieen die sechs Gestalten der vordersten Reihe, so daß jene der zweiten größtentheils hervorragen; hier stören die parallelen Linien, und die einzige knieende Figur des Stifters erscheint isolirt vom Organismus der Composition[3].

---

[1] Doc. Sen. I, 243 ff.

[2] Ibid. p. 216. 244: ‚Magister Simon pictor mortuus est in curia.'

[3] Eingehende Schilderung bei Dobbert a. a. O. S. 127 f. Crowe und Cavalcaselle II, 274.

Betrachten wir nun die Einzelheiten, so ergibt sich ein Vorwiegen des Typischen, das aber jenes dem Simone eigenen Reizes von Anmuth und Lieblichkeit ermangelt. Neben schwerfälligen Formen, wie sie die Engel besitzen, sehen wir zierliche Frauenköpfe, während einzelne männliche Heilige den mageren Typen der Byzantiner gleichen, vor allen Johannes der Täufer und Paulus. Frischer sind S. Gimignano, Nicolaus und die Figur des von ihm präsentirten Stifters. Aber es ist zu bedenken, daß das Fresco 1467 von Benozzo Gozzoli restaurirt wurde und sogar Zusätze bekam[1], daß solche lebhafteren Züge also auch dem Florentiner angehören können. Die Malerei ist von höchster Sorgfalt und Glätte, ja im Verhältniß zur Größe des Bildes von kleinlichem und befangenem Charakter, so daß wir eine ins Kolossale übersetzte Miniatur zu sehen glauben; dem entspricht auch der Mangel an eigentlicher Plastik. Einzelnes bleibt conventionell im Schultypus, so die zierliche, aber auch gespreizte Fingerhaltung ohne das Verständniß Simone's für geistige Bedeutung der Formen. Die Collegiata in S. Gimignano besitzt noch eine Reihe von Chorbüchern mit Miniaturen, welche sehr an dieses Bild erinnern.

Von Tafelbildern sind zu nennen: die ‚Madonna de' Raccomandati' in der Cappella del SS. Corporale in Orvieto, eine stehende, lebensgroße Figur mit Schleier und Mantel, den zwei Engel lüften, während eine Anzahl Verehrer, meist knieend, sie umgibt und Engel über ihr schweben. Die Inschrift nennt: Lippus de Siena.

Lippo's Stil wird in Siena durch ein Fresco vertreten, welches sich über der Sacristeithür im Kloster de' Servi befindet und an Simone's Stil erinnert. Es zeigt die Madonna mit Kind, letzteres eine Rolle und einen Vogel haltend, in ziemlich anmuthiger Fassung. Auf dem zierlichen Rahmen die Inschrift: Lippus Memmi[2]. Ein ähnliches Werk ist das kleine Tafelbild im Museum zu Berlin mit der Inschrift: Lippus Memmi de Senis.

Erblicken wir in den Leistungen Lippo Memmi's nur den Abglanz seines Vorbildes Simone, so begegnen uns in den Gebrüdern Lorenzetti eigenartige Naturen, denen es gelang, die schwärmerische, rein lyrische, selbst schlaffe Malweise der Sienesen mit kräftigeren Harmonien zu erfüllen und so die in Giotto fließende Quelle hinüberzuleiten. Die Lorenzetti waren Brüder, nicht nur im Leben, sondern auch in der Kunst, zuweilen bei gemeinsamer Arbeit vereinigt.

Pietro, Sohn des Lorenzo, war am Ausgang des dreizehnten Jahrhunderts geboren und erscheint 1305 zuerst in den Urkunden, wo er für die ‚Neun' von Siena eine Malerei gefertigt hat[3].

Das älteste mit seinem Namen bezeichnete Altarbild befindet sich in der kleinen Kirche S. Ansano bei Siena, stammt aus dem Jahre 1329 und

---

[1] Der gemalte Rahmen stammt von Benozzo. Aus der Urkunde wird ersichtlich, daß B. sich verpflichtete, alle Figuren der Halle zu übermalen und die Hintergründe blau zu färben. Vgl. Crowe und Cavalcaselle a. a. O. Anm. 3.

[2] Waagen'scher Katalog Nr. 1081 A. [3] Doc. Sen. I, 194.

zeigt die fast lebensgroße, thronende Madonna mit Kind; hinter dem einfachen Thronsitz vier aufwartende Engel, denen sich zu den Seiten Antonius und Nicolaus anschließen [1]. Ein energischer Zug geht durch das Bild: einmal überrascht uns Einfachheit und Würde der Composition, dann die lebensvolle Geberde des sich zum hl. Antonius hinwendenden Kindes. Maria sitzt aufrecht, aus dem Bilde heraussehend, in majestätischer Ruhe, vom blauen Mantel umflossen. Nicht mit Unrecht bezeichnen Crowe und Cavalcaselle diese Madonna ‚als die schönste der sienesischen Schule‘, denn jeder Zug an ihr bedeutet Erhabenheit. Ebenso einfach und vornehm treten die Heiligen ihr zu Seiten auf, in schlichter, verständiger Geberde. Echt sienesisch dagegen erscheinen die langen und gespreizten Finger der Madonna. In der Technik zeigt sich eine Abweichung von der älteren byzantinischen Weise, denn die grüne Untermalung des Fleisches ist heller geworden [2], wie bei den Florentinern.

Daß Pietro in Florenz gewesen, möchte sonach wohl anzunehmen sein. Vasari bemerkt, er habe in S. Spirito daselbst ein Tabernakel gemalt, gegenüber der linken Kirchenthür, worin die Zartheit der Köpfe das höchste Lob verdiente, und sei von dort nach Pisa gegangen [3]. Vom Jahre 1329 stammt dann noch die Tafel für die Carmeliterkirche in Siena, und 1333 entstand ein Fresco am Portal des Domes, zwei Jahre darauf ein Altarbild für dieselbe Kirche [4], dem hl. Savinus gewidmet, dessen Legende dem Meister durch einen Kenner des Lateinischen übersetzt werden mußte. Mit seinem Bruder in Gemeinschaft fertigte er am Hospital zu Siena ein großes Fresco, dessen Reste (1720 zerstört) della Valle noch sehen konnte [5].

Wenig charakteristisch für den Stil des Meisters ist eine 1340 bezeichnete stark verputzte Tafel der Uffizien (Corridor Nr. 11), indes die ‚Geburt Mariä‘ in der Sacristei des Domes von Siena seinen kräftigen, an Giotto anklingenden Stil repräsentirt. Das Bild ist dreitheilig und zeigt unter prächtiger Architektur in der Mitte Anna auf dem Ruhelager, während im Vordergrunde das Kind von zwei Frauen gebadet wird; in der linken Abtheilung erscheinen

---

[1] Abbildung bei Dobbert a. a. O. S. 132.

[2] Auch Giotto's Schule untermalt das Fleisch in den Schattenpartien mit Verde-terra (Verdaccio, in Siena Bazzéo genannt) und verstärkt damit die Umrisse, dann wird der Fleischton in drei Abstufungen über die Untermalung geführt und verarbeitet, die höchsten Lichter werden mit spitzem Pinsel aufgesetzt u. s. w., wie es bei Cennini Kap. 67 angegeben ist. Aber es heißt daselbst, man solle ‚nur wenig flüssige Verde-terra‘ nehmen, während in der sienesischen Kunst die dunkelgrünen Töne der Byzantiner noch bis Simone und Lippo fortdauern.

[3] I, 472 f. [4] Doc. Sen. I, 193 f. Della Valle, Lett. Sen. II, 209.

[5] ‚Hoc opus fecit Petrus Laurentii et Ambrosius ejus frater.‘ Mit Recht hat man darin eine Bestätigung gefunden, daß Pietro der ältere Bruder war. Vasari bemerkt: ‚Nelle quali imitò di sorte la maniera di Giotto divulgata per tutta Toscana, che si credette a gran ragione, che dovesse, come poi avvenne, divenire miglior maestro che Cimabue e Giotto e gli altri stati non erano.‘

andere Helferinnen, während rechts Joachim, bei einem Gefährten sitzend, vom Diener die Nachricht der Geburt erhält. Der Vorgang ist gemüthvoll und anschaulich erzählt, in der Gruppe rechts von Anna pulsirt energische Lebenskraft. Befriedigend wirkt auch die Perspective und das noch stärker als bei Giotto entwickelte Gefühl für den Raum. Die Signatur an der mittleren Tafel nennt Petrus Laurentii und das Jahr 1342.

Das signirte Altarbild in der Pieve zu Arezzo gewährt mehr Anschauung von des Meisters energischem Stil. Bischof Guido Tarlati hatte es durch Urkunde vom 17. April 1320 in Auftrag gegeben, und Vasari spricht rühmend davon, indem er zugleich bemerkt, das Bild habe, als er den Hochaltar der Kirche auf eigene Kosten renoviren ließ, seinen Platz am Altar von S. Cristofano gefunden[1]; auch hätte er es aus Anhänglichkeit an die Kirche wegen der Erinnerungen seiner Jugend und um seiner Verlassenheit willen selbst restaurirt[2], so daß man sagen könne, es sei gleichsam vom Tode ins Leben zurückgekehrt. In Rücksicht auf diese Uebermalung ist das Urtheil von Crowe und Cavalcaselle über die treffliche Erhaltung und das glänzende Colorit mit Vorsicht aufzunehmen[3]. Inmitten der reihenweis sich aufbauenden Composition steht die Madonna mit Kind zwischen den beiden Johannes, Matthäus und Donatus, mit weißem, blaugeblümtem Gewande. Auch in dieser Gruppe prägt sich die dem Pietro eigene Kraft und Strenge aus, während von Simone's Zartheit nichts zu finden ist[4].

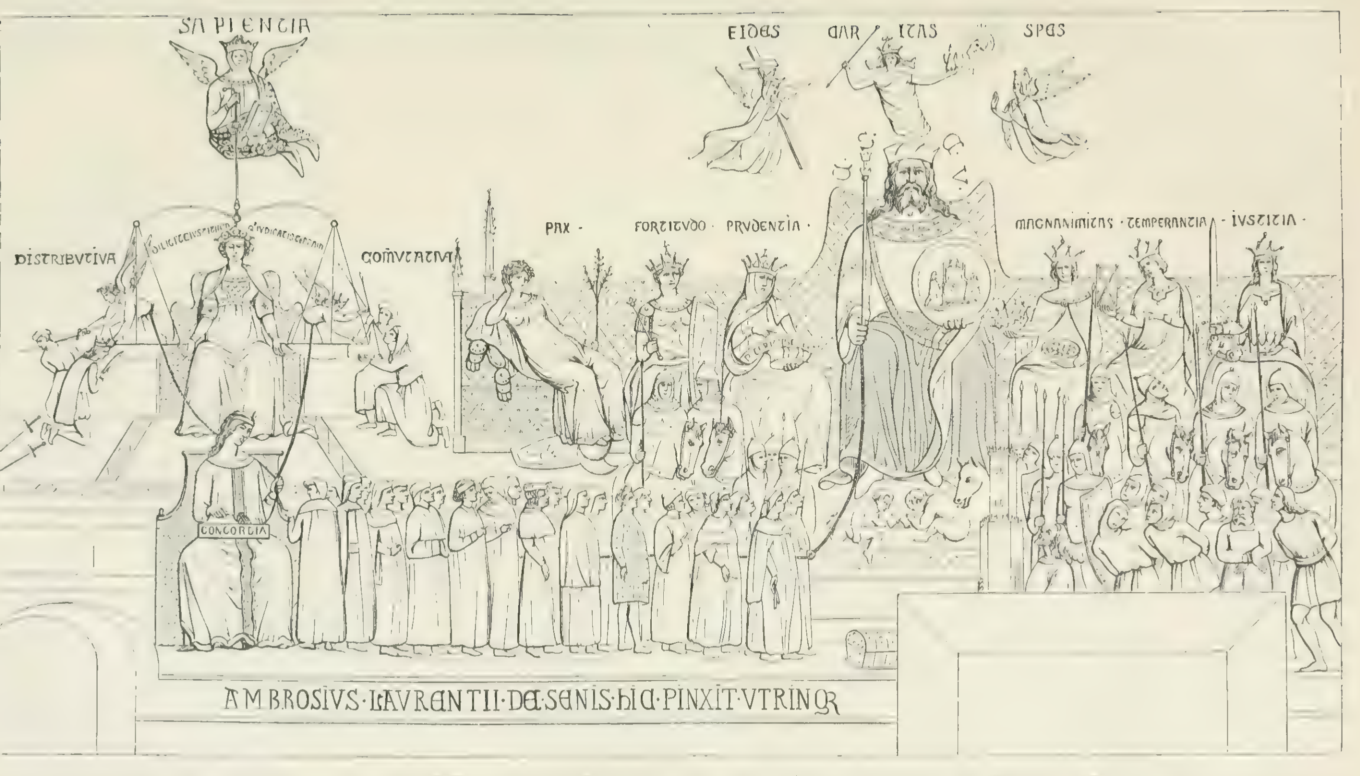
Von Ambrogio, dem jüngeren Lorenzetti, ist nur wenig bekannt; sein Name findet sich zuerst 1323 in Urkunden[5], er mag also gegen das Ende des dreizehnten Jahrhunderts oder Anfang des vierzehnten geboren sein, während sein Tod 1348, im Jahre der großen Pest, erfolgte. Das von Vasari belobte Werk, die Malereien von S. Francesco in Siena, ist durch Ghiberti ausführlich beschrieben worden. Aber nur Fragmente sind davon noch erhalten und befinden sich jetzt, von der Mauer gelöst, in einer Kapelle der ehemaligen Kirche von S. Francesco[6]. Wir finden hier jene von Ghiberti zu Anfang genannte Scene, wo ‚ein junger Mönch die Gnade erbittet, nach Asien gehen zu dürfen, um den Saracenen den Christenglauben zu predigen‘. Die Composition ist figurenreich: um den thronenden Papst, welcher dem Missionär segnend die Hand auflegt, sehen wir Cardinäle und

[1] Jetzt in der Galerie zu Arezzo. [2] I, 475.

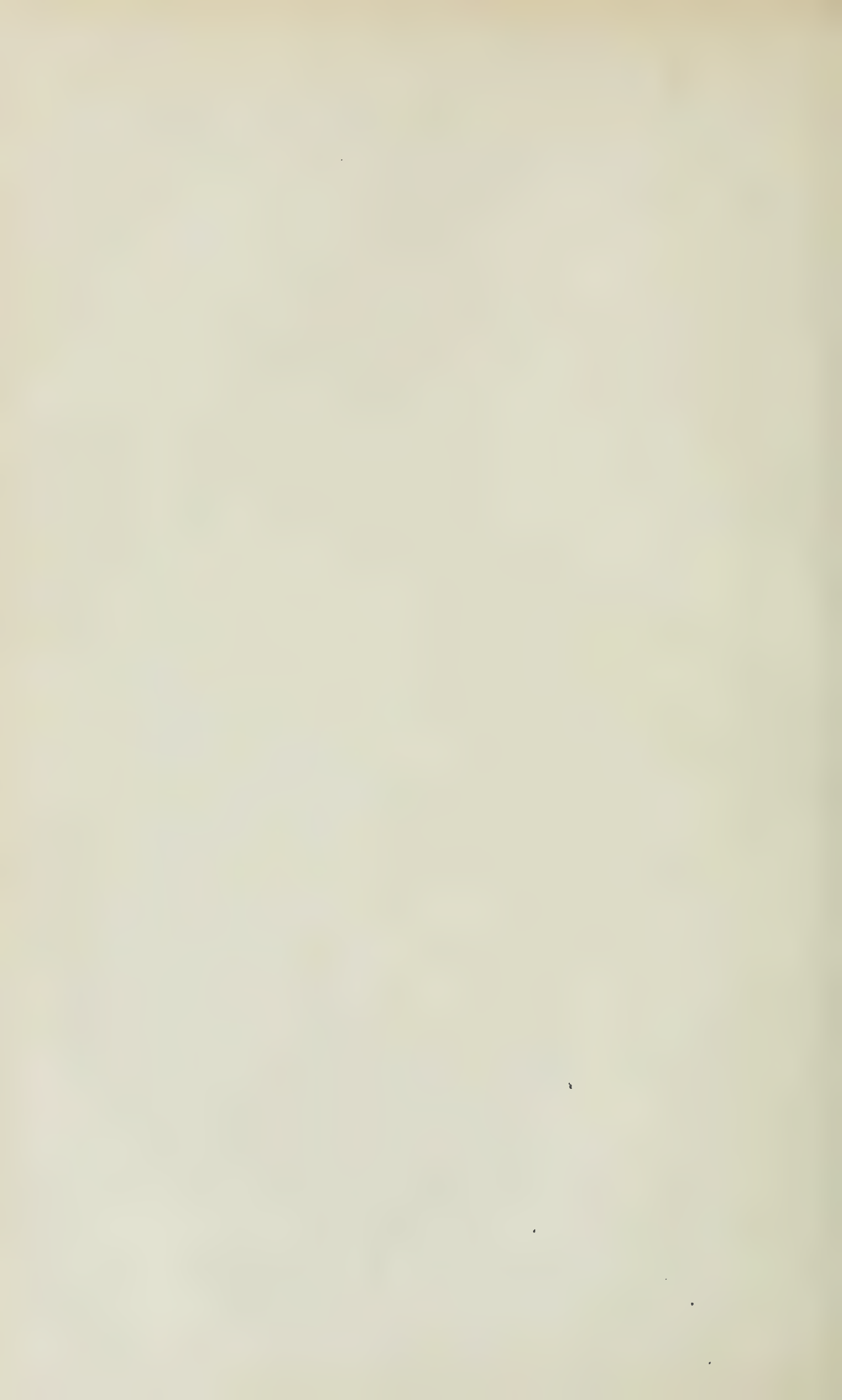
[3] II, 294 f. Förster II, 385 Anm. hat den Vasari falsch aufgefaßt, denn dieser sagt nicht, er habe das Bild ‚rifatto di tutto nuovo‘, sondern der Zwischensatz bezieht sich auf den Altar. Die Stelle lautet: ‚Questa tavola, avendo io rifatto tutto di nuovo a mie spese e di mia mano l' altar maggiore di detta pieve, è stata posta sopra l' altar di S. Cristofano.‘

[4] Ein echtes Bild von Pietro in der Lindenau-Galerie zu Altenburg (Katalog Nr. 48) nennt Jordan bei Crowe und Cavalcaselle III, 377 f.

[5] Milanesi bei Vasari I, 525. [6] Jetzt Seminar.



Ambrogio Lorenzetti, Allegorie des „Guten Regiments“. Palazzo Pubblico zu Siena. (Zu S. 105.)



einen Fürsten mit Krone, dahinter zahlreiches Volk. Ein zweites Fragment läßt den Sultan als Richter mit entblößtem Schwert unter offener Halle erkennen, der Hinrichtung der Mönche zuschauend. Drei sind bereits gefallen, und Kinder beschimpfen die Leichen. Links sieht man drei fernere knieende Opfer den Todesstreich erwarten.

Besser als diese Fragmente, deren rohe Ausführung auf Schülerhände deutet, erweist sich die Kreuzigung in einer zweiten Kapelle derselben Kirche. Das hohe Pathos, mit dem dieselbe vorgetragen ist, läßt zwar Giotto's Ebenmaß vermissen, aber sein Einfluß ist ganz unverkennbar. Maria blickt, in wildem Schmerz sich auf die Schultern zweier Frauen stützend und so aufrecht gehalten, zu Christus empor, dessen etwas breite Formen Naturstudium verrathen. Johannes steht gebeugt und verzerrten Antlitzes daneben, während oben klagende Engel herumirren. Auf der anderen Seite erblicken wir einen begeistert zum Kreuz aufschauenden Mann, die Hand auf die Brust legend, an der Spitze einer lebensvollen Gruppe. Großartige Künstlerkraft, nur bestrebt, innerem Lebensdrange zu folgen, beherrscht diese Composition und läßt selbst die unschönen Typen unter ihrer Wucht zurücktreten. Angesichts derselben müssen wir auch die Meinung von Crowe und Cavalcaselle begründet finden [1], welche die von Vasari dem Pietro Cavallini und Giotto zuertheilten Fresken in der Unterkirche von Assisi den Lorenzetti zuweisen, doch möchten sie nicht dem Pietro, dessen beglaubigte Werke größere Herrschaft über die Form bekunden, sondern dem jüngeren Bruder [2] angehören.

Das wichtigste von Ambrogio's Werken ist der monumentale Frescoschmuck auf drei Wänden des Palazzo Pubblico in Siena. Den Inhalt bildet eine jener großen Allegorien, wie sie in Assisi, Florenz und Pisa als Product spitzfindiger Wissenschaft und religiöser Speculation sich darstellen. Hier ist es nun nicht die hohe Region transcendentaler Wahrheiten, welche sich verkörpert, sondern der bürgerliche und praktische Begriff eines guten und eines schlechten Staatsregiments in seiner Wirkung und seinen Folgen [3].

Die Hauptfigur bildet eine thronende ‚justizia', die Schalen einer großen Wage — von einer über ihr schwebenden gekrönten und geflügelten Halbfigur, der Weisheit, gelenkt — im Gleichgewicht haltend. In den Schalen der Wage sieht man je eine geflügelte kleinere Gestalt, von denen die eine, als justizia distributiva bezeichnet, mit der rechten Hand einen Uebelthäter köpft, mit der linken einem Knieenden die Krone aufsetzt, während die zweite, justizia commutativa, einen Streit zwischen zwei Männern auszugleichen scheint: hier ist also die bürgerliche, dort die Criminalrechtspflege angedeutet. Beide Genien sind je von einem Seil umgürtet, das sich lang nach unten hin fortsetzt, wo eine thronende, als Concordia bezeichnete Gestalt beide Seile in

[1] II, 296. [2] Vgl. Dobbert a. a. O. S. 139.
[3] Vgl. die treffliche Beschreibung von Milanesi, Vasari I, 527 ss.

ihrer linken Hand vereinigt, während sie die rechte auf einen großen Hobel stützt, den sie wagrecht im Schoße hält. Das Seil wandert aus ihrer Hand in die eines nebenstehenden Mannes und weiter durch 24 paarweise schreitende männliche Gestalten aufwärts in die Rechte einer gigantischen, thronenden Figur mit Scepter und einer symbolischen Scheibe, der Verkörperung des Regimentes von Siena. Zu den Füßen dieses Repräsentanten einer guten Herrschaft liegt eine Wölfin, zwei Kinder nährend [1]. Der thronende Regent, inmitten einer langen Sitzbank, ist rechts und links von je drei gekrönten Frauen begleitet, unter welchen der Friede, eine behaglich lehnende Figur im durchscheinenden Gewand, einen Zweig in der Linken, die Füße auf Helm und Schild stützend, die der justizia nächste Stelle einnimmt. Dann kommen Tapferkeit mit Krone, Schild und Streitkolben; Klugheit, auf das Symbol von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft deutend [2]; links vom Regenten folgen: die Hochherzigkeit, mit Krone und Schale voll Gold, dann Mäßigung, eine Sanduhr tragend, hierauf Gerechtigkeit mit Schwert und dem Kopf eines Enthaupteten. Ueber dieser Reihe sitzender Figuren schweben noch die drei theologischen Tugenden Glaube, Liebe und Hoffnung; unterhalb derselben ist eine Schaar Berittener und Fußsoldaten aufgestellt, vor ihnen in der rechten Ecke ein Trupp Gefesselter.

Nur mit Hilfe der zahlreichen Beischriften ist der Sinn jener Allegorie oder vielmehr eines Conglomerates von Allegorien zu entziffern, ein Beweis, wie unvollkommen solche Darstellungsweise für den künstlerischen Gebrauch ist. Einige unterhalb der Concordia angebrachte Verse erläutern den inneren Zusammenhang des Aufbaues, welcher durch die sehr verschiedenen Proportionen der auftretenden Figuren einen wenig symmetrischen Eindruck macht. Oberhalb des Bildes läuft ein gemalter Fries mit den vier Jahreszeiten; unten entsprechen denselben Grammatik und Dialektik; dazwischen die gedachten Verse, deren Sinn lautet: ‚Wo diese heilige Tugend (der Eintracht) herrscht, bringt sie viele Geister zur Einheit, und nachdem sie sich so gesammelt haben, machen sie das Gemeinwohl zu ihrem Herrscher. Um seinen Staat zu regieren, darf er niemals seine Augen von dem Glanz jener Tugenden abwenden, welche um ihn vereinigt sind. Dafür werden ihm willig Tribut, Steuern und Landbesitz dargebracht, denn ihm folgt ohne Kriege jedes bürgerliche Gut, das nützliche, das nothwendige und das ergötzliche.‘

Sehen wir nun ab von dem schwerfälligen, unkünstlerischen Bau dieser Maschine und prüfen das Einzelne, so findet sich nicht nur eine sorgfältige Charakteristik der meisten Figuren in Haltung, Geberde und Gesichtsausdruck,

---

[1] Wohl Romulus und Remus und eine Anspielung auf die Sage von der Gründung Siena's durch den Sohn des Remus. Die Buchstaben C. S. C. V. um das Haupt des Regierenden bedeuten: Commune Senarum Civitatis Virginis.

[2] Eine Schale mit drei Flammen und Inschriften daneben.

sondern auch wirkliche Schönheit, Anmuth und Würde. Monumental ist die ‚Gerechtigkeit‘, voll Hoheit und Grazie die ‚Eintracht‘; die Tugenden, besonders der ‚Friede‘, sind lieblich und biegsam, des Quattrocento würdig. Dazwischen mengt sich dann wieder kalte abstracte Prosa, so die 24 am Seil marschirenden, übrigens sehr charakteristischen Typen sieneser Bürger, deren Kleinheit sie neben dem riesengroßen Herrscher wie Kinder erscheinen läßt. Trotzdem haben wir hier die besten Kunstleistungen jener Zeit in Siena, und es ist nicht die Schuld des Malers, daß seine Mitbürger sich an abstracter Gedankenmalerei ergötzten, die ja durch Dante und die scholastische Methode des Unterrichts dem Verständniß nahe gerückt wurde[1].

Die Folgen des guten Regiments werden sowohl für das städtische Leben als für das ländliche versinnlicht. Innerhalb einer Stadt, welche, dem Dom und der Wölfin auf dem Thurme nach, Siena repräsentirt, entfaltet sich reger Verkehr von Spaziergängern, Handeltreibenden, Tanzenden. Wir sehen einen Hochzeitszug, eine Werkstatt u. a., also ein wirkliches Genrebild.

Stadt und Land sind durch eine Mauer, Graben und Brücke voneinander geschieden; letzteres ist durch Schnitter, Pflüger, Winzer und Jäger vertreten[2]. Alles deutet auf Frieden und Sicherheit; dieser Begriff wird dann noch verstärkt durch eine schwebende symbolische Figur, ‚securitas‘ bezeichnet, welche einen Galgen mit daran hängendem Verbrecher trägt und zugleich eine Rolle entfaltet, welche den allgemeinen Frieden und die Sicherheit des Verkehrs in Versen als Epilog begleitet. Weitere erklärende Verse laufen am unteren Rahmen hin.

Das schlechte Regiment zeigt vor einer Festungsmauer die Allegorie der Tyrannis, von entsprechenden Lastern umgeben. Habsucht, Stolz und Eitelkeit umschweben ihr mit Hörnern und Fangzähnen ausgestattetes Haupt. Die Laster sind: Betrug, Verrath, Grausamkeit, Wuth, Zwietracht und Krieg. Unter den Füßen der Tyrannis liegt die Gerechtigkeit; Diebe und Räuber thun ungehindert ihr Werk. Innerhalb des Frieses sehen wir die Portraits von Nero, Caracalla und anderen Tyrannen. Die linke Hälfte der Composition schildert die Folgen dieser Wirthschaft: im Hintergrunde sieht man wieder eine Stadt, wie auf dem vorigen Bilde, aber sie wird geplündert und verwüstet; auf dem Thurme erscheint die Megäre ‚timor‘ mit besudeltem Kleide, das Schwert in der Hand, eine Rolle mit Versen entfaltend. Am oberen Rahmen sieht man Tubalkain u. a. durch städtische Wappen getrennt.

---

[1] Milanesi im Commentar zu Ambrogio (Vasari I, 527) bemerkt: ‚Il quale nel Palazzo pubblico di Siena ci ha lasciato di questa maniera di pittura il più splendido ed insieme il più bene ordinato e il più copioso monumento ed esempio figurato di sapienza morale, civile e politica. Queste pitture tutte s' informano della dottrina aristotelica, salita in molto grido a quell' età.‘

[2] Auch der Hafen von Talamone ist angedeutet, welcher, nach Dante, den Sienesen unendliche Summen verschlang.

Ueberschauen wir nun das Ganze, so findet sich Ghiberti's Lob, Ambrogio sei ein geistreicher Künstler, bestätigt. Es ist nicht nur ein wirklicher Reichthum an Phantasie vorhanden, sondern in Beobachtung des Lebens geht der Maler weit über die Leistungen der Vorgänger hinaus, obgleich die genrehaften Scenen nur locker nebeneinander gestellt sind. Das Bild der Stadt gibt schon mehr als bloße Andeutung von Bauten: es ist der Anfang wirklicher Architekturmalerei. Und wie energisch sind die Contraste, wie großartig ist die Schilderung des Friedens in der Gesammtwirkung, entgegen dem Zerfall des Krieges!

Dieser Cyklus wurde innerhalb der Jahre 1338—1340 vollendet [1]; leider hat er viel eingebüßt, besonders in jenen Partien, wo sich Ambrogio's Talent am meisten entfalten konnte. Von Fresken ist nichts mehr vorhanden; Tafelbilder finden sich noch, so die 1344 für das Stadthaus gemalte Verkündigung, jetzt der Galerie zu Siena angehörig, in etwas schweren Formen gehalten.

In Documenten wird des Ambrogio zuletzt 1345 gedacht [2], wo er Zahlung empfängt für einige Malereien im Dienste der Commune. Erhalten ist noch eine Allegorie derselben auf dem Deckel eines Contobuches der Steuerverwaltung, ein coloristisch bedeutendes kleines Werk [3].

Vasari gibt noch einige Züge von Ambrogio's Charakter, deren Wahrheit zweifelhaft bleiben muß. Demnach soll er in der Jugend die Wissenschaften gepflegt haben, ‚welche ihn neben der Malerei ergötzten und durchs Leben begleiteten, so daß er auch hier wie dort Bewunderung erweckte. Er verkehrte deshalb immer mit hervorragenden und gelehrten Personen, wurde auch mehrfach im Dienste des Staates verwendet. Seine Sitten waren lobenswerth, mehr die eines Philosophen und Edelmannes, als die eines Künstlers; als ein Zeichen besonderer Klugheit ist zu erwähnen, daß er mit ruhigem Geiste das Gute wie das Ueble entgegennahm, je nachdem das Schicksal es ihm darbot'. Die Bücher der Stadt erwähnen nichts, daß Ambrogio Aemter verwaltet habe, aber daß er ein geistreicher, denkender Künstler war, dürfen wir aus den erwähnten Fresken wohl entnehmen. Mit gutem Verständniß für das, was seiner Vaterstadt noththat, hat er den Blicken der Mitbürger ein treffendes Gemälde moralischer und bürgerlicher Tugenden entrollt, um sie von Zwistigkeiten und Parteiwesen fernzuhalten. Indem er auch der Obrigkeit warnend entgegentrat, die Pfade des Rechts zu schützen ermahnte, hat er als wahrer Philosoph wie als Künstler seiner Vaterstadt zu nützen versucht und die schönsten und höchsten Aufgaben erfüllt, die der Kunst überhaupt beschieden sind.

---

[1] Inschrift auf dem ersten Bilde: ‚Ambrosius Laurentii de Senis hic pinxit utrinque.' Vgl. Milanesi, Doc. Sen. I, 195 die Zahlungen. In den Jahren 1518 und 1521 haben Ausbesserungen stattgefunden.

[2] Doc. Sen. I, 197. [3] Crowe und Cavalcaselle II, 316.

Von weiteren Vertretern sienesischer Kunst sind zu nennen:

Bartolo di Maestro Fredi und Andrea Vanni, Genossen einer mehr geschäftsmäßigen Richtung der Malerei, deren Verbindung sich bis 1353 verfolgen läßt[1]. Ersterer ist 1330 geboren, erscheint 1353 in der heimischen Gilde und ist 1361 in der Sala del Consiglio thätig. Von da geht er nach S. Gimignano und malt in der Pieve Geschichten des Alten Testaments[2], welche infolge von Ueberarbeitung so verdorben sind, daß sie als verloren gelten müssen. 1366 beschließt der Rath von S. Gimignano, die Bilder zweier Mönche, eines Augustiners und eines Olivetaners, im Saale des Palazzo Pubblico zum Gedächtniß einer nach langen Zwistigkeiten erfolgten Aussöhnung beider Genossenschaften anbringen zu lassen. Diese Malerei ist verloren, aber in der Kapelle S. Guglielmo von S. Agostino sind einige Fresken unter der Tünche ans Licht getreten, welche Crowe und Cavalcaselle als auf Bartolo bezüglich erwähnt haben[3]; der aufgedeckte Rest zeigt die Geburt Mariä. 1367 arbeitet Bartolo wieder in Siena und malt eine Tafel für eine Gilde, dann 1374 die Kapelle der Bildhauer im Dome; 1380 ist er in Volterra beschäftigt und zwar mit der Ausmalung des Chores, wofür ihm die Bezahlung ausstand, bis infolge energischer Reclamation seitens der Commune von Siena die Volterraner sich entschlossen, ein Haus zu verkaufen[4]. Die Fresken sind nicht mehr vorhanden. Was nun die Kritik seiner Leistungen betrifft, so besitzen wir von ihm in der Sacristei von S. Francesco zu Montalcino ein Tafelbild der Abnahme vom Kreuz, welches Bartolo als geistlosen Nachahmer der Lorenzetti erkennen läßt. Zu den mageren Figuren gesellt sich hier ein wenig ansprechendes Colorit[5]. Eine bessere Richtung vertreten die Ueberreste eines größeren Altarwerkes in kleineren Figuren, theils in derselben Sacristei, theils in der Galerie von Siena[6], mit der Jahreszahl 1388, aber das Colorit ist auch hier nicht erfreulich. 1407 machte Bartolo sein Testament und starb am 26. Januar 1410.

Andrea Vanni, sein Kunstgenosse, ist 1332 geboren und erscheint 1370 als Mitglied des Rathes von Siena, 1371 als Gonfaloniere und im Jahre darauf als Gesandter am päpstlichen Hofe in Avignon. 1373 ist er als solcher in Florenz und 1384 beim Papst in Neapel. Danach möchte es scheinen, daß besondere Gaben und Wissen ihn zu diplomatischen Missionen besonders geeignet machten, aber aus seinen Berichten ergibt sich eine triviale und nüchterne Gesinnung, wie auch seine ganze Kunstrichtung des idealen Zuges völlig entbehrt[7]. Mehr Theilnahme denn als Künstler erweckt er als eifriger Verehrer seiner Zeitgenossin, der hl. Katharina von Siena, deren Mission

---

[1] Doc. Sen. I, 304; II, 36. Vasari II, 47 s. Prospetto cronologico della vita e delle opere di Bartolo d. M. F.

[2] Vasari II, 34. [3] II, 319. [4] Doc. Sen. I, 286.

[5] Inschrift: „. . lus Magistri Fredi de Senis. Anno D. 1382.“ [6] Nr. 89.

[7] Doc. Sen. I, 295. 305.

er in den Fresken ihrer Kapelle von S. Domenico zu verherrlichen bemüht war. Sie kannte ihn persönlich und beehrte ihn auch in einigen Briefen mit Anweisungen über die Kunst, gut zu regieren [1]. Ihr Portrait, welches Cristoforo Guidini von Bartolo sich erbeten, ist leider mit den dazugehörigen Scenen aus ihrem Leben untergegangen [2]. Das Altarbild in der Sacristei von S. Stefano zu Siena, Maria zwischen Heiligen darstellend, zeigt nur einen schwachen Nachahmer der Lorenzetti. Die Zeichnung ist trocken, fehlerhaft, den Typen fehlt jeder ideale Zug. In Neapel sind mehrere Bilder seiner Richtung nachgewiesen, so das Altarbild in einer Kapelle des Domes und die Fresken in einer anderen von S. Domenico. Von dem Cyklus aus dem Leben der hl. Katharina in Siena ist nur ein Fragment noch übrig.

Taddeo Bartoli, Zeitgenosse des Spinello Aretino und diesem in flotter, decorativer Technik sehr ähnlich, ist der letzte Vertreter des Trecento in Siena und, obgleich nicht ohne bedeutende Anlage, doch nicht selbständig genug, sich von den überkommenen, absterbenden Typen loszumachen und der Kunst eine neue Bahn zu weisen. An den vorhandenen Elementen sich genügen lassend, nicht ohne Empfindung für die Schwächen derselben, bleibt ihm der Gedanke fern, die im monumentalen Frescowerk Ambrogio Lorenzetti's emporsprossenden Keime weiterzubilden.

Er ist 1362 in Siena als Sohn eines Barbiers geboren und erscheint 1385—1386 zuerst als Maler, beauftragt, über dem Chor des Domes einige Figuren zu entwerfen [3]. 1389 sitzt er im Dombaurath, liefert 1390 für S. Paolo in Pisa eine Tafel und malt 1393 auf den ersten zwei Bogen der Collegiatkirche von S. Gimignano das Paradies und die Hölle; in demselben Jahre verpflichtet er sich, für Cattaneo Spinola in S. Luca zu Genua zwei Altarbilder zu fertigen, arbeitet 1395 ein solches für S. Francesco in Pisa (Kapelle der Sacristei), 1397 Fresken für die Sacristei daselbst und befindet sich 1395—1400 wahrscheinlich in Padua.

Das Altarbild von S. Paolo in Pisa, jetzt im Louvre, zeigt Maria mit dem Kinde in einer Mandorla aus rothen Seraphim und von Heiligen verehrt, mit der Inschrift ‚Thaddeus Bartoli‘ und der Jahreszahl 1390. Die Wandbilder in S. Francesco zu Pisa sind in sehr verblaßtem Zustande von der Tünche befreit worden [4], lassen aber noch den energischen Ausdruck von Taddeo's Stil erkennen, der sich, ähnlich wie bei den Lorenzetti, auch in Ungleichheiten kundgibt. Veraltete Typen wechseln mit sonderbaren Ausbrüchen von Uebermuth, als ob die Kunst auf neue Pfade drängte, ohne das Gleich-

---

[1] Crowe und Cavalcaselle II, 323.

[2] Arch. stor. it. IV, P. I, 39. Doc. Sen. I, 305.

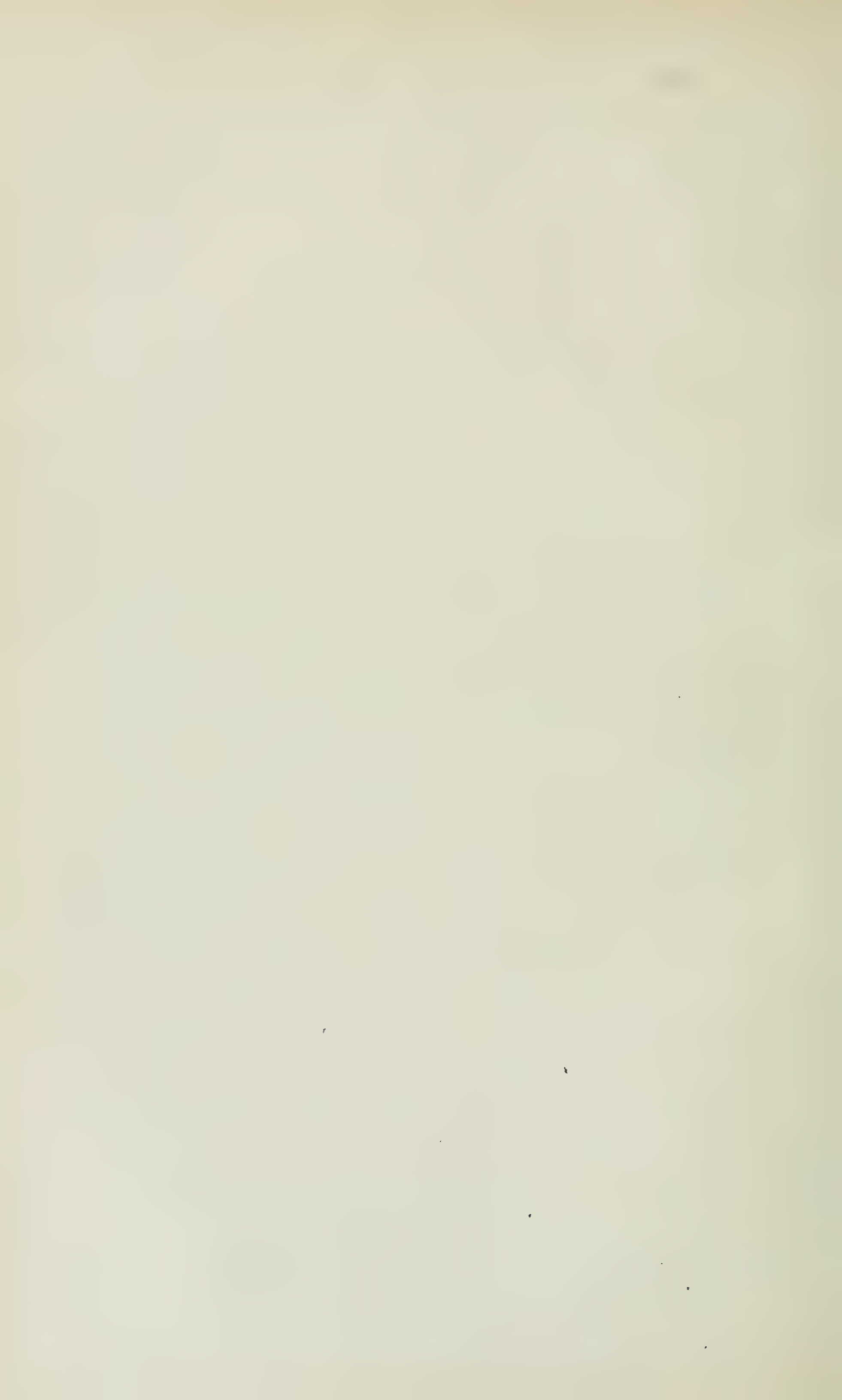
[3] Doc. Sen. II, 108. Milanesi bei Vasari II, 45.

[4] Die Inschriften auf den Pilastern bei Crowe und Cavalcaselle II, 327. Stifterin ist: ‚Domina Datuccia figlia olim S. Betti de Sardis et uxor quondam ser Andree de Campiglis.‘



Taddeo Bartoli, Mariä Himmelfahrt.
In der Kapelle des Palazzo Pubblico zu Siena. (Zu S. 111.)

(Nach Förster, Denkmale italienischer Malerei.)



maß und den passenden Ausdruck zu finden für solchen Geist pulsirenden Lebens. Einzelne Motive verrathen jedoch den geistreichen Künstler. So ist unter den gedachten Fresken der Besuch der Apostel bei Maria eine sehr ansprechende Composition, voll Leben, Empfindung und Phantasie, ja die Art, wie er die ankommenden und schwebenden Apostel wechselnd behandelt, durchaus überraschend und eigenartig. Das Begräbniß der Jungfrau zeigt treffende Charakteristik in der Weise der Lorenzetti, lebhafte Tinten und scharfe Contraste.

Der Mangel an Ebenmaß und idealer Auffassung tritt besonders in einem großen Crucifix, dem Spedale von Siena angehörig, zu Tage.

Die Fresken in S. Gimignano, Paradies und Hölle, sind theilweise erhalten, offenbaren aber in der Schilderung der letzteren sehr derben Realismus und einzelne widerwärtige Scenen[1]. Zwei Bilder aus derselben Kirche bewahrt jetzt die Halle des Stadthauses daselbst, Motive aus dem Leben des Patrones und eine Madonna mit Heiligen. Die Wandmalereien am Dom und Rathhaus von Siena sind nicht mehr vorhanden. 1403 war der schnell fertige Bartolo, dessen Contracte meist nur auf zwei Monate lauten, für S. Francesco und S. Agostino in Perugia thätig. In letzterer Kirche malte er die Herabkunft des Heiligen Geistes, für S. Francesco eine gekrönte Madonna mit Kind, von zwei musicirenden Engeln begleitet, dann einen Franciscus in der Glorie, von Seraphim getragen[2]. Hier befriedigt geschmackvolle, sichere Zeichnung und gleichmäßige Durchbildung, wie denn überhaupt kleinere Proportionen den Figuren Taddeo's günstiger sind. 1404 und in den folgenden Jahren malt er für Siena und zwar im Chor des Domes, dann die Thüren für die Orgel, 1406 wird ihm die Ausschmückung der Kapelle im Palazzo Pubblico übertragen, wobei die älteren Fresken beseitigt werden[3]. Es finden sich hier in den Bögen zahlreiche Allegorien, dann Propheten, Evangelisten und Kirchenlehrer, über den Eingängen Büsten von Heiligen und Wappen, an den Pilastern ebenfalls Heilige. Das Beste sind die letzten Ereignisse aus dem Marienleben, Scenen voll Poesie und religiöser Innigkeit, welche zu den edelsten Schöpfungen der sienesischen Kunst gehören. Der Rath trieb Taddeo hier zu solcher Eile, daß er schon nach fünf Wochen, am 10. November, den Bescheid erhielt, er müsse noch mit Ablauf des Monats alles bei Strafe vollenden, ein Zeichen, wie viel man dem Künstler an Schnellmalerei zutraute, denn die Forderung ist sehr stark; außerdem sollte er die Kapelle vor Beendigung der Arbeit nicht verlassen. Taddeo bestand diese Probe und sein Werk errang allgemeinen Beifall. Schnell wurde ihm dann noch ein S. Christophorus übertragen. Im Jahre 1415 begann er die Malereien in der Vorhalle zur Kapelle und führte hier wiederum Allegorien ins

---

[1] Pecori, Storia di S. Gimignano p. 105. Gazette des beaux arts 1859, II, 170 ss.

[2] Akademie zu Perugia, Nr. 22. 45.

[3] Doc. Sen. II, 7. 15. 27. 28. 108. 109.

Feld, daneben römische Helden und Staatsmänner, auch Aristoteles und antike Götter, wie Mars, Apollo, Pallas und Jupiter [1]. Die Arbeit ist bei solcher Eile naturgemäß eine skizzenhafte, aber der Cyklus doch voll kühner und genialer Gedanken, ähnlich den Bildern in Pisa. Die Signatur, auf welche Taddeo großen Werth legt, fehlt auch hier nicht. Im Jahre 1410 ging er abermals nach Volterra und malte zwei Tafeln: eine für S. Michele, die andere für die Kathedrale, konnte aber seine Bezahlung nicht erhalten [2]. Nur ein Bild, jetzt in einer Kapelle des Domes, ist in Volterra vorhanden mit der Jahreszahl 1311 und dem Namen Taddeo's, zeigt jedoch eine rohe Technik und würde ohne die Signatur nur als Schulbild gelten. In seinen letzten Jahren wurde ihm noch die Ausmalung zweier Thore übertragen [3], auch nimmt er theil an der Errichtung des großen Brunnens, welchen später Giacomo della Quercia vollendete. 1422 macht er sein Testament und ernennt zum Erben Gregorio di Cecco di Lucca, seinen Schüler, da eigene Kinder nicht am Leben waren.

Zeitgenosse Taddeo Bartoli's ist ein gewisser Martino Bartolomei, Sohn des Goldschmiedes Bartolommeo di Biagio in Siena und Gefährte Spinello Aretino's in den Arbeiten der Sala di Balia [4]. Im Jahre 1389 findet sich sein Name zuerst in der Malergilde Siena's, doch gibt ein Frescocyklus in der ehemaligen Ordenskirche der Johanniter zu Casciano bei Pisa, inschriftlich vom Jahre 1396, zuerst Kunde von seiner Wirksamkeit. Es ist hier neben Allegorien und Scenen aus dem Marienleben über der Eingangsthür ein Crucifix vorhanden, unter welchem eine Inschrift besagt, daß das ganze Werk von Martinus Bartolomei de Senis vollendet sei [5]. Die Malerei selbst läßt nur einen schwachen Nachahmer der Sienesen erkennen, insbesondere der Manier Taddeo's, und zwar mit coloristischem Ungeschick. Mit Giovanni di Piero gemeinsam ist dann die Tafel im Hospital von S. Chiara in Pisa gefertigt, welche Maria nebst Heiligen, im oberen Theile die Trinität mit Evangelisten darstellt. Ein zweites Bild, jetzt in demselben Hospital befindlich, zeigt ebenso mittelmäßige Kraft eines Nachahmers. Martino verließ Pisa im Jahre 1404, bekleidete in Siena verschiedene Aemter und starb 1433.

Vasari nennt als Maler von der Richtung des Taddeo Bartoli einen Portugiesen, Alvaro di Piero, der in Volterra und Pisa gemalt habe, und es sind auch noch Tafelbilder in beiden Städten von ihm übrig. Von Gregorio Cecchi di Lucca, dem Schüler Taddeo's, der um 1389 in Siena zünftig wird, ist in der Sacristei des Domes das Mittelstück einer Altartafel vorhanden, worin Stil und Technik des Meisters vorwalten. Durch

---

[1] Rumohr, Ital. Forsch. II, 220. [2] Doc. Sen. II, 49. 50.
[3] ibid. p. 109. 244. [4] Doc. Sen. II, 31. 65.
[5] Crowe und Cavalcaselle II, 340 f. Bonaini, Mem. ined. p. 53 ss.

Taddeo Bartoli kam sienesischer Einfluß in Pisa überhaupt mehr und mehr zur Geltung. Von den mittelmäßigen Vertretern jener Richtung ist dann noch als einer der besten Turino Vanni zu nennen, ein Pisaner aus Bigoli, von dem in S. Paolo a Ripa zu Pisa, in Paris (Louvre) und in Palermo (S. Martino) bezeichnete Werke vorhanden sind, in denen sich eine starke Abhängigkeit von Typen und Formgebung Taddeo Bartoli's kundgibt.

Dritter Abschnitt.

Giottisten und andere Maler im übrigen Italien.

A. Die umbrische Schule. Maler von Gubbio, Fabriano und den Marken.

Dante hat in jenen Versen, welche den Oderigi aus Gubbio feiern, den Charakter umbrischer Kunstweise treffend bezeichnet, indem er ihrer heiteren, lächelnden Schöpfungen gedenkt [1]. Aus der Miniatorenschule Oderigi's und seines Schülers Franco Bolognese hat sich dieselbe, dem milden Volkscharakter entsprechend, ähnlich der sienesischen entwickelt, in besonderer Richtung zum Anmuthigen, Zarten, Sinnigen und Beschaulichen. Damit verbindet sich eine der Miniaturkunst gleiche Nettigkeit der Ausführung, welche, ins Große übersetzt, Wandbildern einen schwächlichen Charakter verleihen mußte, wie ihn auch Simone's und anderer Sienesen Werke an sich tragen. Hierin lag die Grenze jener Richtung: die strenge, klangvolle Sprache der Florentiner hat dort niemals Boden gefunden, und überhandnehmende Kleinlichkeit des technischen Verfahrens führte bald Erstarrung und geistlose Nachahmung herbei, während die Schule Giotto's bis zu ihren letzten Vertretern zweifellos den Typus des Großartigen, wenigstens im Aeußeren, zu bewahren vermocht hat. Die Malerei war schon alt in Umbrien, aber die lakonische Kürze spärlich vorhandener Notizen in historischen Documenten läßt erst mit Oderigi einige Thatsachen feststellen. Vasari berichtet: ‚Es war in jenen Zeiten, um nicht eine die Kunst betreffende Thatsache zu verschweigen, zu Rom Oderigi aus Gubbio, ein ausgezeichneter Miniaturmaler, eng befreundet mit Giotto, der, vom Papste eingeladen, viele Bücher für die Bibliothek des Palastes ausschmückte, welche heute zum großen Theil durch die Zeit vernichtet sind. In meiner Sammlung von Handzeichnungen besitze ich einige Reliquien von dessen Hand, der

[1] Purg. XI, v. 79 ss.:

‚O, dissi lui, non se' tu Oderisi,
L' onor d' Agobbio, e l' onor di quell' arte
Che alluminare è chiamata in Parisi?
Frate, diss' egli, più ridon le carte
Che pennelleggia Franco Bolognese:
L' onore è tutto or suo e mio in parte.‘

in der That ein bedeutender Mann war; es übertraf ihn aber noch Franco aus Bologna, ein Miniaturmaler, welchen derselbe Papst (Bonifaz VIII.) damals eingeladen, für die Bibliothek zu arbeiten, und der vortreffliche Arbeiten in derselben Manier lieferte ꝛc.‘ [1]

Von Oderigi sind uns nun folgende historische Daten bekannt. Im Jahre 1264 ist er in Gubbio, 1268 und 1271 in Bologna, wo ihm und Paolo di Jacopino, Messer Azzone de' Lambertazzi die Miniaturen eines Antiphonariums für den Preis von 30 bolognesischen Soldi überträgt, innerhalb zwei Wochen zu vollenden [2]. 1295 ging er nach Rom und ist daselbst 1299 gestorben. So hat Benvenuto da Imola Recht, wenn er Oderigi den großen Miniator in der Stadt Bologna nennt. Die Bekanntschaft mit Dante, welche durch das Erwähnen des Malers im Purgatorio wahrscheinlich gemacht ist, veranlaßt Baldinucci zu der kühnen Behauptung, Giotto, Oderigi und Dante hätten sich in Florenz, und zwar in der Bottega des Cimabue, getroffen, da alle drei die Kunst von demselben Meister erlernten [3]; zugleich rechtfertigt Baldinucci die Annahme, Oderigi sei vor dem Ende des Jahrhunderts gestorben, in geistreicher Weise, indem er sich auf Dante bezieht, welcher die große Vision der Commedia in den Anfang des Jahres 1300 verlegt, wobei Oderigi seit drei Monaten sich im Purgatorio befindet [4].

Zwei Missalien im Archiv der Canonici von S. Peter in Rom werden mit Oderigi's Thätigkeit in Verbindung gebracht. Das eine, dell' Annunziata genannt, enthält eine Miniatur der Verkündigung und andere Scenen aus dem Marienleben, dann den hl. Cölestin, Bonifaz VIII. das Evangelium reichend [5]. Das zweite, S. Giorgio betitelt, enthält Darstellungen aus dem Leben jenes Heiligen, welcher bekanntlich Schutzpatron des Nepoten Cardinal Stefaneschi war. Ob die Bezeichnung der Personen richtig ist, muß dahingestellt bleiben, sonst wäre die Entstehungszeit des ersten Werkes nach der Regierung Cölestins anzunehmen. Diese Miniaturen zeigen nun durchaus umbrischen Charakter und heiteres Colorit, nichts von dem großen Zuge florentiner Kunst, können also wohl dem Oderigi angehören.

Auf diesen folgt Guido Palmerucci, welcher 1280 in Gubbio geboren ist und 1337 in der Kirche S. Maria de' Laici, dann 1342 im Stadthause thätig war [6]. Einige Reste von Malerei sind daselbst noch erhalten,

---

[1] I, 384 s.

[2] Giornale d'erudizione artistica, Perugia 1873, II, p. 1. Milanesi bei Vasari I, 385.

[3] ‚Furono tutti e tre nella bottega di Cimabue, perchè tutti e tre appresero l'arte dal medesimo maestro.‘ l. c. I, 137. Baldinucci bezieht sich auf eine Stelle des Leonardo Bruni von Arezzo, wo es von Dante heißt: ‚e di sua mano egregiamente disegnava.‘ [4] l. c. p. 144. [5] Crowe und Cavalcaselle II, 351.

[6] Crowe und Cavalcaselle S. 352. Nach Notizen aus dem Archivio delle Orfane (sign. A. anno 1300—1337) und Gualandi, Mem. orig. ital., Bologna 1840—1845, Ser. IV, p. 31 s.

so der Eremit S. Antonius, an der Außenwand der Kirche, und ein zweites Fresco desselben Heiligen, in dem Spedaletto von Gubbio. Die Kapelle des Palazzo daselbst bewahrt dann noch ein größeres Werk derselben Schule, welches ihre Richtung klarer erkennen läßt. Wir sehen hier die thronende Jungfrau mit Kind, umgeben von Heiligen und vom Gonfaloniere verehrt. Die Bewegung der Mutter zum Kinde hin ist ungezwungen und gefühlvoll, wie bei den besseren Sienesen, aber die Typen sind abweichend, die Figuren sehr schlank und weich im Ausdruck, ohne Plastik und miniaturartig. Ein dritter hl. Antonius, diesem Fresco ebenbürtig, befindet sich in S. Maria Nuova zu Gubbio. Nach dem Urtheil von Crowe und Cavalcaselle trägt kein Bild des Trecento den Typus des fünfzehnten Jahrhunderts in solchem Maße an sich, als dieser Antonius, welcher auch den Einfluß auf die Schule von Perugia (Cambio) erkennen läßt[1]. Eine Maria mit Kind und S. Johannes, in derselben Kirche, schließt sich den vorgenannten an und ist wohl ebenfalls ein Werk Palmerucci's.

Für die Bruderschaft von S. Maria de' Laici haben dann noch ein Maler, Donato, in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts, und ein gewisser Agnolo 1399 gearbeitet[2]. Die Kapelle derselben, jetzt Krypta der Kirche, enthält eine Anzahl von Malereien geringen Stils, vielfach durch Alter und Feuchtigkeit entstellt.

Auch einige Mosaicisten hat Gubbio hervorgebracht, so den Angioletto, welcher in Orvieto und später in S. Francesco zu Assisi thätig war.

In Fabriano wird 1306 ein Maler Bocco genannt, dann ein Tio di Francesco[3]. Hervorragendes leistet zuerst Alegretto Nuzi, welcher 1346 in der Malergilde zu Florenz auftritt[4]. Wir besitzen von ihm eine Tafel im Museum des Vatican, Maria mit Kind, daneben S. Michael und S. Ursula darstellend, nebst dem Stifter und seiner Familie, mit der Inschrift ‚Alegritus Nutii 1365'. Die Composition hat weiche, gefühlvolle Stimmung und das zarte Colorit der umbrischen Schule, nichts von giottesker Auffassung. Aehnlich diesem ist das Altarbild der Jungfrau mit Heiligen für die Sacristei des Domes von Macerata, ‚Alegrittus de Fabriano' bezeichnet. Zwei kleinere Tafeln besitzt das berliner Museum, von denen eine, Maria mit Kind, ‚Alegrictus de Fabriano' signirt ist[5]; beide in zierlicher Technik und mit leuchtenden Farben gemalt. Die Jungfrau, in goldverziertem Gewand mit grünem Mantel, hält das etwas derbe und bekleidete, mit einem Vogel spielende Kind. Sie selbst ist eine anmuthige Erscheinung; ebenso befriedigt auf der zweiten, eine Kreuzigung vorstellenden Tafel der edelgeformte Christuskörper. Fabriano besitzt dann noch in der Sacristei des Domes eine Madonna zwischen Heiligen, und in S. Agostino einen hl. Augustin, welche sich, obgleich nicht bezeichnet, den genannten Werken des Malers anreihen.

[1] S. 354. [2] Gualandi IV, 48 s.
[3] Ricci, Memorie della Marca di Ancona, Macerata 1834, I, 86.
[4] Gaye, Carteggio II, 37. [5] Nr. 1078.

Zeitgenosse des Alegretto war Francesco Ghissi, von dem eine Anzahl Bilder in den Marken zerstreut ist; das bedeutendste finden wir in S. Salvatore zu Monte Giorgio, in der Provinz Fermo [1], ein poetisches Motiv: Maria sitzt mit dem Kinde auf einem Polster innerhalb einer Nische im Freien, und zwar zur Nachtzeit, wie Mond, Sterne und der tiefblaue Hintergrund bezeugen. Strahlen gehen von ihr aus in das Dunkel; links schwebt ein anbetender Engel, mit Blumen geziert, oben sieht man die kleinere Scene der Verkündigung. Die Unterschrift lautet ‚Franciscutius Chissi de Fabriano' 1374. Der Stil des Bildes ist dem des Alegretto sehr ähnlich.

Perugia zeigt erst mit dem fünfzehnten Jahrhundert den Einfluß der Malerschule von Gubbio. Nur ein Künstler ist im Trecento beglaubigt: Bartolommeo, Sohn des Guido Guarnieri von Siena, welcher 1319 in Perugia arbeitet und nach dem in der Galerie daselbst befindlichen Madonnenbilde als Vertreter der sienesischen Kunstrichtung betrachtet werden muß [2], während sich sein florentiner Stil in den (vermuthlich ältesten) Wandbildern am Kreuzgang von S. Fiorenza daselbst kundgibt.

Orvieto zeigt den Einfluß sienesischer Kunst in viel höherem Grade. So finden wir in der Kapelle del SS. Corporale im Dom eine Reihe sehr zerstörter Fresken, Ereignisse des Alten und Neuen Testaments, die Legende vom Corporale und das Wunder zu Bolsena, mit der Signatur des Jahres 1364 und dem Namen ‚Ugolinus pictor de Urbeveteris'. Dieser Ugolino heißt in den Urkunden der Stadt ‚Ugolino di Prete Ilario' [3] und findet sich mit Orcagna zugleich erwähnt. Am 25. Juni 1364 wird ihm und Fra Giovanni Leonardelli die Arbeit am Mosaik der Domfassade übertragen, innerhalb vier Jahren zu vollenden und mit der Bezahlung von 6 Goldgulden im Monat. Am 30. Mai des Jahres 1370 übergibt man ihm die Ausmalung der Tribuna, welche 1378 vollendet war und wobei ihm Pietro di Puccio assistirte. Der Stil dieser Fresken zeigt sich als Nachahmung sienesischer Kunstweise [4].

---

[1] Crowe und Cavalcaselle II, 364.

[2] Nr. 105 der Galerie. Cfr. Milanesi, Della vera età di Guido etc. Unterschrift: Pinxit. Meus. Senēs. Meo ist Abkürzung von Bartolommeo.

[3] Luzi (Duomo di Orvieto) gibt die betreffenden Urkunden und zwar S. 371 die ‚conductio et electio Mag. Ugolini Ylarii pictoris de Urbeveteri ad opus musivum parietis anterioris Ecclesie B. M. faciendum una cum fratre J. Leonardelli pro tempore quatuor annor. proxime futurorum etc.' S. 372 die ‚conductio, quod Cappella super altare majus dicte Eccl. debeat pingi per Mag. Ugolinum pictorem urbevetanum'. S. 374: ‚Ugolinus Guidutii de Urbeveteri Camerarius dedit Petro Putii de Urbevetere de quarterio Scti Juvenalis, pictori, praesenti et conducenti ad pingendum in anditu parietis anterioris dicte Ecclesie S. M. triginta medias figuras mitratas etc.' S. 375, 376 finden sich Zahlungen an Luca Tomè di Siena für ‚pezzi d' oro battuto servito per la pittura della tribuna'.

[4] Nähere Beschreibung der Objecte bei Förster II, 450 f.

B. Maler in Bologna, Modena, Ferrara.

Der Einfluß giottesker Kunst macht sich in Bologna während des Trecento nur in unbedeutender Weise geltend, obgleich der Meister selbst die Stadt besucht haben soll. Der früheste Maler ist Guido, 1173 in einem öffentlichen Document und zwar als Zeuge genannt[1]; dann Ventura, welcher 1197 einen S. Antonius, 1217 eine Madonna an einer Mauer gemalt haben soll, und Orso, innerhalb der Jahre 1226—1248 als Maler thätig. Diese älteren Bilder sind untergegangen oder durch Aufbesserung unkenntlich geworden. Nach Malvasia gründete Franco zuerst in Bologna eine Schule[2], deren Eleven in der Romagna und Lombardei sich Geltung erwarben, nämlich ein Vitale, Lorenzo, Simone, Jacopo d' Avanzi und Cristoforo. Von der Hand Franco's selber ist nur ein einziges, stark übermaltes Bild in der Galerie des Fürsten Ercolani zu Bologna erhalten, mit der Signatur ‚1312 Franco Bol.'[3]. Von Vitale nennt Malvasia zwei Madonnen, eine vom Jahre 1320, die andere von 1345; erstere stammt aus der Kirche S. Maria del Monte, vor Porta S. Mammolo, und befindet sich jetzt in der Galerie zu Bologna. Das Motiv bildet die von zwei Engeln verehrte Jungfrau nebst Kind, vielfach mit Goldornament belastet, daneben die kleine Figur eines Donators. Ein zweites Werk, mit Namen ohne Jahreszahl, besitzt das Museo cristiano des Vatican.

Ein weiterer Künstler ist Lippo Dalmasio, genannt Lippo dalle Madonne, von dem Malvasia besondere Frömmigkeit rühmt[4]: ‚nie habe er ein solches Heiligenbild unternommen, ohne sich durch Fasten und Gebet zu stärken, daher auch Guido Reni einen besonderen Ausdruck von übernatürlicher Reinheit darin gefunden haben soll. Zuletzt wurde er Mönch in S. Martino und malte fortan nur aus besonderer Andacht und ohne Lohn'[5]. Thatsächlich ist nur, daß er als Sohn eines Malers Dalmasio di Jacopo Scannabecchi etwa 1376 geboren ist und 1410 sein Testament macht, also nicht Mönch geworden sein kann. Von den Bildern, welche Vasari nennt[6] und unter denen eine Madonna von 1407 in hoher Verehrung gestanden haben soll, ist nur das Fresco über der Thür von S. Procolo erhalten: Maria mit S. Sisto und S. Benedetto. Wir haben hier eine der besten Leistungen des Malers vor uns. — Simone, de' Crocifissi benannt, zeigt in seinen zwei Crucifixen, das eine zu S. Giacomo Maggiore, das andere in der vierten Kirche zu S. Stefano, sehr geringe Typen und derbe Formgebung, nähert sich aber mehr der Auffassung niederer Giottisten. Ebenso trivial erscheinen die lebensgroßen Figuren in der siebenten Kirche von S. Stefano. Von Cristoforo

[1] Malvasia, Felsina pittrice, Bologna 1841, p. 21.
[2] l. c. p. 26. [3] Crowe und Cavalcaselle II, 371.
[4] l. c. p. 34 s. [5] Ebenso Baldinucci I, 398 ss. [6] II, 15.

sind nur schwache Arbeiten in der Sammlung Costabili [1] und in der Stadtgalerie zu Ferrara erhalten.

Jacopo degli Avanzi ist in der Galerie Colonna zu Rom durch eine Kreuzigung vertreten [2], welche ihn als Bolognesen kennzeichnet und von dem Urheber der schönen Fresken in S. Giorgio zu Padua, mit dem er verwechselt worden ist, sehr wesentlich unterscheidet. Die Figuren sind schlank und hölzern, der Ausdruck des Schmerzes bei Maria und Magdalena erscheint verzerrt. Mit Vorliebe stellt er ein Kreuz in Baumform dar und den Pelikan darüber, wie eine zweite Scene der Kreuzigung in der Akademie zu Bologna darthut. Auf letzterer ist Maria ohnmächtig. Crowe und Cavalcaselle erklären diese für ‚die beste bolognesische Composition des Gegenstandes‘ [3]. Auch Jacopo ist Nachahmer geringer Giottisten, wie die bis zur Karikatur getriebene Verzerrung, das Streben nach Gewaltsamkeit des Ausdrucks erkennen läßt.

Denselben Stil zeigen die jetzt wieder unter der Tünche ans Licht getretenen Fresken von Mezzaratta bei Bologna, wo eine Reihe bolognesischer Künstler gearbeitet hat. Wir finden hier Darstellungen aus dem Leben des Moses, des ägyptischen Joseph und aus dem Propheten Daniel, dann eine Anbetung der Magier, Flucht nach Aegypten, ein letztes Abendmahl, das Wunder am Teich Bethesda. Sämmtliche geringwerthige Fresken tragen den Charakter einheimischer Kunst des vierzehnten Jahrhunderts an sich.

Untergeordnete Maler sind ferner: Jacobus Pauli [4] — im Louvre durch eine Krönung Mariä vertreten —, dann Petrus Johannis, Urheber eines Fresco der Trinität im Kreuzgang von S. Domenico zu Bologna, und Michele di Matteo.

Tommaso da Modena ist der erste geschicktere Maler in jener Stadt. Wir wissen von ihm, daß er 1352 in S. Niccolò zu Treviso beschäftigt war und im Dom über der Sacristeithüre ein Fresco des Gekreuzigten zwischen Maria und Johannes fertigte. 1357 geht Tommaso nach Prag und malt für Kaiser Karl IV. im Schlosse Karlstein [5], welches das Nationalheiligthum Böhmens und die Schatzkammer der Reichskleinode werden sollte. Von Tafelbildern ist daselbst eine Madonna und die Halbfigur eines Christus, aus dem Grabe hervorragend und von einem Engel beklagt, letztere mit der Inschrift ‚Tomas de Mutina‘, erhalten [6]. Die Fresken der S. Katharinen-Kapelle, in der Altarnische eine Maria mit Kind zwischen Petrus und Paulus darstellend,

[1] Ueber die Galerie Costabili vgl. Laderchi, Descrizione della quadreria Costabili, 5 voll., Ferrara 1835—1841.

[2] Jacobus de Aváciis de Bononia f. [3] II, 377.

[4] Giordani, Memorie storiche intorno al Palazzo detto del Podestà in Bologna, 1832, a p. 16.

[5] Crowe und Cavalcaselle II, 382 f. Citat aus dem böhmischen Chronisten Benesch von Weitmül (SS. R. B. II). [6] Ein anderes Tafelbild im Wiener Belvedere.

davor die Stifter, den Kaiser und seine Gemahlin, von Maria und Christus den Segen empfangend; dann eine Kreuzigung und eine Anzahl böhmischer Heiliger, sind nicht auf Tommaso zurückzuführen.

Tommaso wird übertroffen von Barnaba da Modena, der sich im Stil den Sienesen nähert, wie aus seinen goldglänzenden und bunten Madonnen mit runden Köpfen und langen Händen ersichtlich ist. Das Städel'sche Museum zu Frankfurt am Main besitzt ein derartiges ‚Barnabas de Mutina 1367' signirtes Bild[1], ein zweites die berliner Galerie, wo das Kind in jenem vielbenutzten, auch von Raffael wiedergegebenen Motiv des Spieles mit einem Vogel erscheint, während das blaue Kleid der Madonna mit langen Goldstreifen prangt. Als die Pisaner die Fresken aus dem Leben des hl. Rainer im Campo Santo vollenden wollten, sandten sie zu dem modenesischen Künstler nach Genua. Derselbe kam, malte aber nicht an den Fresken, sondern vollendete vier Altarbilder, zwei für S. Francesco, ein drittes für S. Giovanni und ein viertes für die Kirche zu Ripoli bei Pisa. Wir besitzen noch eine der Tafeln von S. Francesco, die Halbfigur Mariä mit dem Kinde unter einem Bogen, während vier Engel einen Teppich halten, nach Crowe und Cavalcaselle ‚das beste Stück seiner Gattung'[2]. Das Altarblatt von S. Giovanni befindet sich jetzt in der Akademie zu Pisa und ist ebenfalls signirt. Es zeigt eine lebensgroße Madonna mit dem stehenden Kinde auf dem Schoß, verehrt von Engeln, während sechs andere den Teppich hinter der Gruppe ausbreiten. Die Gewänder sind mit zierlichem Ornament bedeckt.

Geringer als Barnaba ist Seraphino de' Seraphini, von dem ein mit dem Jahre 1385 bezeichnetes Bild im Dom zu Modena Kunde gibt.

In Ferrara soll 1242 Gelasio di Niccolò vom Herzog Azzo beauftragt worden sein, den Sturz des Phaeton bildlich darzustellen, dann vom Bischof daselbst, eine Madonna zu malen. Als sein Lehrer wird Theophanes aus Constantinopel genannt[3]; aber keine Urkunde bestätigt diese Notizen fabelhaften Charakters. — Antonio Alberti soll von Agnolo Gaddi den Unterricht erhalten, dann in Urbino und Castello, zuletzt 1438 im Palazzo der Este gemalt haben. Ein mit ‚Antonius de Ferrara' und 1439 bezeichnetes Altarstück dieses Malers, die lebensgroße Jungfrau mit dem schlafenden Kinde, umgeben von Heiligen, zeigt wenig ideale Typen, rohes Colorit und sinnlosen Faltenwurf[4].

Auch Pistoja und Prato hatten einheimische Kunstübung. So malte in ersterer Stadt Manfredino d'Alberto eine Kapelle im Dom und die Kirche S. Michele in Genua; dann tritt Bartolommeo Cristiani auf, von dem ein

[1] Nr. 1. [2] II, 385. Barnabas de Mutina pinxit.

[3] Baruffaldi, Vite de' pittori Ferrar. 1844, I, 8; II, 517. Borsetti, Historia almi Ferrariensis Gymnasii, 1735.

[4] Zu S. Bernardin bei Urbino.

mit 1370 bezeichnetes Altarstück in der Sacristei von S. Giovanni auf uns gekommen ist [1].

In Prato soll 1312 ein Maler Bettino die Legende della sacra Cintola, welche später Agnolo Gaddi beschäftigte, dargestellt haben; 1330 malte Guido Fresken im Hause des Conservators von Prato, dann treten Migliore di Cino und Giovanni di Lotto zu Tage [2].

C. Maler in Verona, Padua, Mailand, Venedig.

Während in Florenz und Siena eine neue, lebensvolle Richtung der Malerei die absterbende Formenwelt des Byzantinismus durchbricht und die Ideale der Kunst mehr und mehr mit der Wirklichkeit irdischen Daseins in Verbindung setzt, dem großen Wendepunkt des Quattrocento entgegeneilend, verbleibt der Norden Italiens länger im Banne der Ueberlieferung. Zwar haben die Gebieter von Mailand und Verona den großen Florentiner an ihren Hof gezogen, und in Padua hat er längere Zeit gewohnt, aber seiner Erscheinung folgt dort erst spät eine vereinzelte Blüte lombardischer Malerei, welche freilich alles hinter sich läßt, was Italien am Eingang des fünfzehnten Jahrhunderts zu leisten vermochte.

Verona besaß in Turone einen älteren namhaften Künstler, von dem ein Altarblatt im Museum [3] daselbst Namen und die Jahreszahl 1360 an sich trägt. Aber die Formen sind schwerfällig, wie an Sculpturwerken älterer Zeit, der Ausdruck gewaltsam, die Gesten fehlerhaft, das Colorit flach und bedeutungslos. Da treten plötzlich hochbegabte Künstler unvermittelt in Verona und Padua auf, in deren Werken alle Hoheit giottesken Stils mit freier Lebensfülle und feiner Beobachtung der Natur zu reinem, künstlerischem Wohlklang vereinigt sind.

Drei Maler des Namens Jacopo arbeiteten in nicht fern voneinander gelegenen Zeiten. Der eine zu Bologna in der genannten Kirche di Mezzaratta, wo er ‚Jacobus‘ sich genannt hat; der andere, als Autor zweier Tafeln in der städtischen Pinakothek daselbst, ‚Jacobus Pauli‘ bezeichnet; der dritte, Urheber jener Kreuzigung in der Galerie Colonna zu Rom, mit der Unterschrift: ‚Jacobus de Avanciis de Bononia‘. Vasari, im Leben des Scarpaccia, macht nun aus den zwei Malern Jacopo Avanzi, Bolognese, und Jacopo Davanzo, aus Verona, einen einzigen, dem er beider Werke zuschreibt, nämlich jene der Mezzaratta aus dem Jahre 1404 und die anderen, in der Kapelle S. Felice zu Padua, aus dem Jahre 1377 [4].

---

[1] Ciampi, Notizie inedite della sagrestia Pistojese, p. 93. 94. 145—150. Tolomei, Guida di P., p. 163.

[2] Giorn. stor. degl' Archivi Tosc. II, 248. Calendario Pratese 1630, p. 102.

[3] Nr. 51.

[4] III, 634; p. 655: Milanesi, commentario alla vita di Jacopo Avanzi e di Altichiero da Zevio, pittori. Cfr. Bernasconi, Studj sopra la storia della pittura it. dei secoli XIV e XV e della scuola Veronese etc. Ver. 1864.

Von Altichiero berichtet Vasari[1]: ‚Er sei der Vertraute der Scaliger gewesen und habe für sie den großen Saal ihres Palastes ausgemalt, worin heute der Podestà wohnt, indem er den Kampf um Jerusalem nach dem Bericht des Josephus darstellte. Hierin nun habe der Maler gutes Urtheil und Besonnenheit gezeigt, indem er auf jeder Wand einen Gegenstand behandelte und mit einem Ornamentfriese umgab, worin er eine Anzahl Medaillons mit den Portraits berühmter Zeitgenossen anbrachte, besonders aus dem Hause der Scaliger; auch sieht man dasjenige Messer Petrarca's.‘[2]

Von diesen Malereien war schon seit dem Anfang des achtzehnten Jahrhunderts nichts mehr zu finden[3].

‚Jacopo Avanzi,‘ heißt es weiter, ‚ein bologneser Maler, war in den Arbeiten dieses Saales Concurrent des Aldigieri und malte unter den erwähnten Sachen zwei sehr schöne Triumphzüge in Fresco mit solcher Feinheit, daß Girolamo Campagnuola behauptet, Mantegna habe sie als ein seltenes Werk gelobt. Derselbe Jacopo, zusammen mit Aldigieri, malte in Padua die Kapelle von S. Giorgio, welche sich neben Sant' Antonio befindet, gemäß dem Testament der Markgrafen von Carrara[4]. Den oberen Theil schmückte Jacopo Avanzi, den unteren Aldigieri mit Scenen aus der Legende der hl. Lucia.‘[5]

Die Kapelle von S. Felice zu Padua, ursprünglich S. Jacopo genannt, bis 1503 die Reliquien des hl. Felix Veranlassung gaben, den Namen zu ändern, dankt ihre Entstehung dem Bonifazio Lupi, Markgrafen von Soragna[6]. Am 12. Februar 1372 schloß dieser mit dem venezianischen Baumeister Andriolo einen bezüglichen Vertrag, und 1377 wurde begonnen. Wir besitzen aus dem Archiv der Lupi Vermerke über die Ausgaben des Baues bis 1379, darunter auch den einer Zahlung von 792 Ducaten an Maestro Altichiero für Malereien[7]. Aus der nicht unbedeutenden Summe läßt sich schließen, daß

---

[1] III, 633 f.

[2] Bernasconi p. 31 verlegt sie in das Jahr 1364, d. h. in die Zeiten des Can Signorio.

[3] Dal Pozzo, Vite de' Pittori, Scultori e Architetti Veronesi, Verona 1718.

[4] Vasari täuscht sich, denn die Markgrafen von Soragna waren die Besteller, insbesondere Raimondino dei Lupi aus Parma, der Erbauer der Kapelle.

[5] Vasari fabelt dann noch von einem Maler ‚Sebeto‘, was sich als ein reines Mißverständniß der latinisirten Form ‚da Zevio‘ oder ‚de Jebeto‘, also einer Ortsangabe, darstellt. Zevio ist ein Dorf bei Verona.

[6] Gualandi, Mem. Ser. VI, p. 135. Die Marmortafel am Eingang nennt das Jahr 1376. Vgl. den Text bei Förster II, 462 Anm.

[7] Gualandi l. c. und Gonzati, Illustrazioni della Basilica di S. Antonio di Padua, 1854. Doc. CII. Savonarola (De laud. Pat., ap. Murat. SS. XXIV, col. 1133) nennt Jac. Avanzi, Bolognese, als Meister, der Anon. des Morelli Davanzo und Altichiero. Savonarola, der berühmte Arzt, schrieb seinen Commentar bald nach 1440. Ein Paduaner kann Jacopo nicht gewesen sein, das hätte Savonarola gewußt.

derselbe einen Ruf als Künstler besaß, wie er denn als Werkmeister von S. Felice auch in der Kapelle von S. Giorgio die Arbeiten geleitet und die vornehmsten Wandbilder selbst gemalt haben wird.

Die nach der Kirche zu ganz offene Kapelle S. Felice ist in allen Theilen bemalt und zwar mit der Legende des hl. Jacobus und einigen biblischen Scenen. Beim Eintritt finden wir gegenüber die Kreuzigung. Der Erlöser ist von trauernden Engeln begleitet und von den Gruppen der Priester und Soldaten umstanden. Links sieht man Maria ohnmächtig in den Armen der Frauen, im Hintergrunde Zuschauer auf dem Wege nach Jerusalem, zu den Seiten des Altars dann noch ein Fresco des Auferstandenen zwischen zwei Engeln, daneben eine Pietà, inmitten beider die Verkündigung. Die Räume an den die Decke spannenden Bogenfeldern nehmen Gestalten von Heiligen ein, am Kreuzgewölbe findet man ein bemaltes Relief Christi, umgeben von den Zeichen der Evangelisten; im östlichen Kreuzgewölbe daneben die großen Propheten, andere Propheten und Apostel an den Bändern der Gewölbe, am westlichen die vier Kirchenlehrer. An die Gewölbe schließen sich zehn Spitzlünetten an, mit der Geschichte des Apostels Jacobus major, die an der östlichen Wand sich fortsetzt; die westliche Mauer nimmt ein Votivbild ein: Stifter und Stifterin vor dem Throne der Madonna.

Die Motive zu den Bildern der Lünetten und der Ostwand sind der Legenda aurea des Jacobus a Voragine entnommen und beginnen mit der Predigt des Apostels, der von seiner Wanderung nach Spanien zurückgekehrt ist und die Gemeinde von Jerusalem durch zwei Magier, Hermogenes und Philetus, in Verwirrung gesetzt vorfindet. Jacobus streitet von der Kanzel inmitten eines Tempels lebhaft gegen die Verführer, umringt von zuhörenden Gruppen. Links davon sehen wir die Feinde sich gegen ihn berathen und rechts dieselben von Dämonen abgeführt. Durch das Gebet des Apostels werden die Teufel gezwungen, ihre Beute wieder abzuliefern. Die Magier sind aber nun bekehrt und werden getauft. Die Juden, darüber erzürnt, rüsten sich zur Anklage wider Jacobus. Der Martyrer wird gebunden zum Tode geführt, wobei ihn einer der Soldaten begleitet, der sich bekehrt hat. Die gebesserten Magier und ihre Schüler nehmen den Leichnam und bringen ihn auf ein Schiff, welches, von einem Engel geführt, in Spanien landet. Dort, an der Meeresküste, erhebt sich ein Schloß, dessen Besitzerin, Lupa, den Christen feindlich gesinnt ist. Auf deren Bitte, den Apostel hier beisetzen zu dürfen, weist sie dieselben an den grausamen König, der sie ins Gefängniß werfen läßt. Ein Engel befreit sie daraus, sie fliehen in die Berge, und die über eine Brücke ihnen nachsetzenden Feinde stürzen mit dieser zugleich ins Wasser. Zum zweitenmal nahen die Christen, mit den Reliquien des Apostels, der Lupa, welche in böser Absicht zum Transport derselben einen Karren mit wilden Stieren bespannen läßt. Das Zeichen des Kreuzes vereitelt den Plan, die Stiere ziehen vielmehr ruhig den ehrwürdigen Leichnam

in das Schloß. Lupa bekehrt sich und weiht ihre Burg (Compostella) dem Dienste Gottes und der heiligen Reliquie.

Ein etwas tieferer Streifen der Westwand zeigt noch Spuren eines Christophorus; dann sehen wir auf der östlichen Mauer Erscheinungen des Apostels nach seinem Tode: so beim König von Oviedo, dem er Triumph über die Mauren verspricht, und bei der Schlacht, wo er die Christen zum Siege führt, die feindliche Stadt der Zerstörung preisgebend.

Prüfen wir nun den Stil dieses Cyklus, so ergibt sich, daß jüngere Kräfte, in erster Linie wohl Jacopo Avanzi, neben Altichiero daran betheiligt waren. Förster, der die Bilder vom Gerüst aus in unmittelbarster Nähe untersuchte, fand innerhalb der Lünetten Abweichungen im Stil und meint, daß nur bis zu der Scene, wo die Verfolger der Christen ins Wasser stürzen, eine Auffassung durchgeht, während die folgenden eine jüngere, unter dem Meister gebildete Hand verrathen[1]. Crowe und Cavalcaselle mögen Recht haben, wenn sie sagen, daß eine Abgrenzung nicht wohl möglich ist, da authentische Arbeiten jener beiden Maler nicht gesondert vorliegen. Sie halten die Lünettenbilder der Nord- und Südwand, trotz einiger Verschiedenheiten, für einheitlich und mit Recht die Kreuzigung für die beste Composition des Ganzen, also wohl von Altichiero selber[2]. Es ist nun in der That sehr schwer, da die Bilder völlig übermalt sind, charakteristische Züge festzustellen. Jedenfalls haben wir nicht eine bloße Nachahmung giottesken Stiles vor uns. Unter den Scenen der Lünetten sind einige dramatisch höchst wirksam, so die Predigt des Apostels, mit den schönen Gruppen des Volkes; die Landung in Spanien, mit dem Engel am Steuer des Schiffes; die Einfahrt des heiligen Leichnams in das Schloß. Helles, fein durchgearbeitetes Colorit gibt dem milden und sanften Charakter der Motive hohen Reiz, während die Ruhe und plastische Sicherheit des Vortrags uns zuweilen vergessen macht, daß wir Bilder des Trecento vor uns haben. Wohl sagen Crowe und Cavalcaselle nicht zu viel, wenn sie dies herrliche Denkmal als das edelste Norditaliens im vierzehnten Jahrhundert bezeichnen. Weitere Anhaltspunkte für die Beurtheilung der Malerei geben uns nun die Fresken der S. Georgs-Kapelle, welche nicht durch Uebermalung in ihrem ursprünglichen Charakter geschädigt wurden, nachdem sie durch Ernst Försters Bemühungen unter der Tünche wieder ans Licht getreten sind[3].

---

[1] II, 467. Der Anonymus des Morelli (oder besser Gir. Campagnola) bemerkt über jene Malerei, die er Altichiero und Davanzo zuschreibt: ‚e par tutto d'una mano e molto eccelente, anzi la parte a man manca intrando (Ostseite) par di un altra mano e men buona.' Von Davanzo heißt es: ‚Padovano, ouer Veronese, ouer come dicono alcuni, Bolognese.' p. 6 ed. cit.

[2] II, 398.

[3] Vgl. darüber E. Förster, Die Wandgemälde der S. Georgenkapelle zu Padua, Berlin 1844. Ital. Uebersetzung von Selvatico.

Die Cappella di S. Giorgio wurde, der Inschrift gemäß, von Raimondino dei Lupi, dem Bruder jenes Bonifazio, etwa gleichzeitig mit der ersten 1377 erbaut. 1379 schon starb Raimondino, und Bonifazio setzte das Werk seines Bruders fort, indem er auch hier Malereien ausführen ließ. Altichiero war die leitende Kraft in S. Felice gewesen und hatte dort ein glänzendes Denkmal seiner Kunst errichtet. Naturgemäß erscheint es, daß ihm auch die weitere Führung übertragen wurde und daß er sich hier wie dort der Beihilfe des jüngeren Avanzi bedient hat. Der Arzt Michele Savonarola nennt bloß ‚Altichiero aus Verona, welcher die Kapelle des hl. Georg, der Edlen de' Lupi, dem Santo benachbart, mit großer Kunst ausschmückte'[1], während der Anonymus des Morelli[2] und Vasari Altichiero und Avanzi nennen, ersterer mit dem Zusatz: ‚Rizzo behauptet, Altichiero habe allein da gearbeitet.' E. Förster will am unteren Rahmen des letzten Bildes aus der Legende der hl. Lucia ‚Avantiis Ver.' gelesen haben[3].

Die Kapelle, in Form eines Oblongums erbaut, ist mit Tonnengewölbe versehen und besitzt hohe, spitzbogige Fenster, durch breite Wandflächen gesondert. In der Mitte befand sich einst das Grabmal mit zehn lebensgroßen Statuen des Erbauers und der Seinigen, von einem Baldachin überwölbt. Mauern und Decke sind mit Fresken überzogen, welche die Legenden mehrerer Heiliger darstellen. Die Altarwand, dem Eingang gegenüber, enthält die Kreuzigung und die Krönung Mariä, die Eingangswand fünf Scenen aus der Jugendgeschichte des Erlösers. Am Gewölbe leuchten auf blauem Grunde die vier Evangelisten und die Kirchenlehrer, in den Nischen der drei Fenster Medaillons mit Büsten von Heiligen. Der Legende S. Georgs gehört die Seite links vom Eingang — wo sich auch noch Votivbilder der Grafen von Soragna befinden —, während die rechte dem Leben der hll. Katharina und Lucia gewidmet ist. Trotz aller Vernachlässigung und Mißhandlung dieses edlen Frescoschmuckes paßt noch immer die Bemerkung Savonarola's, ‚wie seine Reize die Eintretenden so fesseln, daß sie den Ausgang nicht suchen'[4].

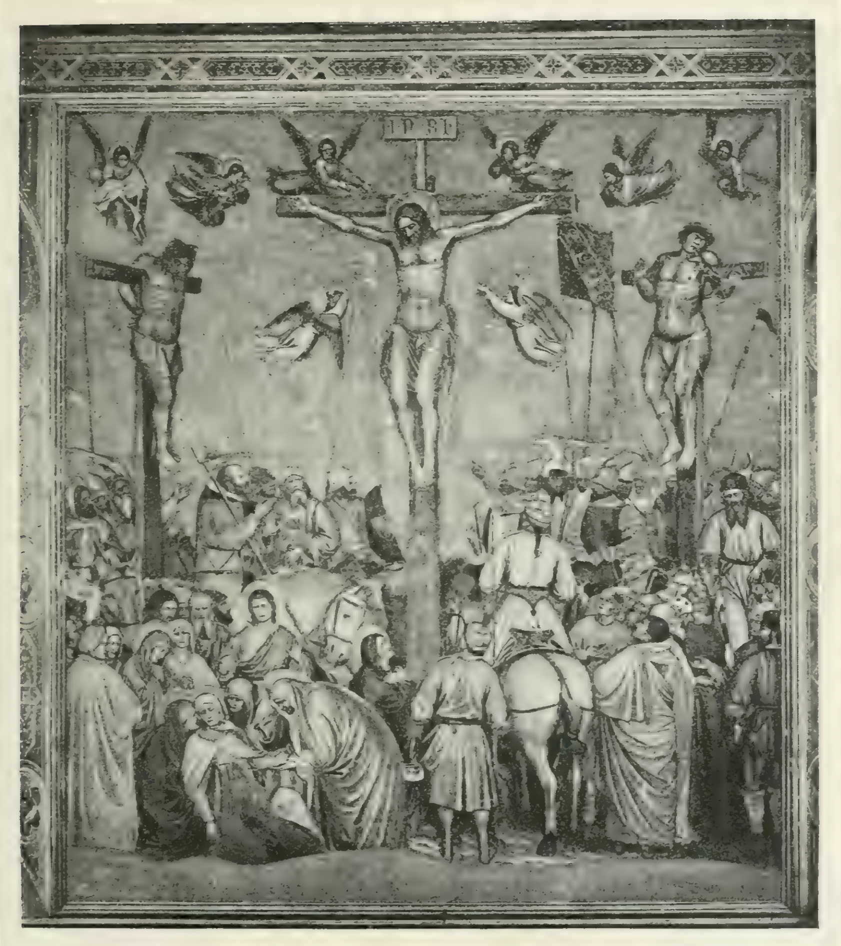
Das große Bild der Kreuzigung zerfällt in drei Abtheilungen. Christus, zwischen den beiden Schächern, wird von Engeln betrauert, welche an Giotto's Motive erinnern. Gesondert stehen, wie beim Weltgericht, die Freunde und Feinde des Erlösers. Maria ist ohnmächtig und wird von den Frauen aufgerichtet, während entfernter eine zweite Gruppe, mit dem gläubigen Haupt-

[1] l. c.: ‚Tertiam vero (sedem dabimus) Alticherio Veronensi, qui templiculum Georgii Sancti, nobilium de Lupis, templo Antonii propinquum, maximo cum artificio decoravit.'

[2] Genauer Girolamo Campagnola aus Padua, in dessen (verlorenem) Brief an Niccolò Leonino Tomeo, ‚insigne filosofo', Notizen über die den Carraresen dienenden Maler enthalten waren.

[3] Facsimile II, 488. Vgl. auch Förster im Kunstblatt 1838, Nr. 6.

[4] ‚Est templiculum Georgio Sancto dicatum, cujus aedificium atque ornatus ejus singularis ita oblectant oculos hominum, ut intrantes exitum non quaerant.'



Jacopo Davanzo, Kreuzigung. Kapelle S. Giorgio zu Padua.
(Zu S. 124.)



mann an der Spitze, ernsten Blickes zum Kreuze aufschaut. Zur Linken Christi stehen seine Feinde. Durch diese Gruppirung, an Stelle reihenweis aufgebauter Figuren, wird Deutlichkeit und künstlerischer Werth der Composition gehoben. Einzelne Züge, so die Theilnahme der um Maria beschäftigten Frauen, der innere Kampf eines Alten, der, halb abgewendet vom Kreuz, sich wieder hingezogen fühlt, bringen die Scene schon dem Quattrocento nahe, wohin auch die weiche Modellation der Figuren deutet. Im Typus des Gekreuzigten, welcher mit dem von S. Felice wesentlich gleich ist, fehlt allerdings ein geistig bedeutender Mittelpunkt der Composition. Obgleich der giottesken Schule entlehnt, mangelt ihm doch gänzlich jener Zug übermenschlicher Größe, erhabenen Duldens, den wir an Giotto's Kreuzigung in Assisi und an seinen Crucifixen bemerken. Den Raum darüber nimmt die Krönung Mariä ein, ein festlich gestimmtes Bild, auf dem einzelne Typen der Engel durch besondere Schönheit hervorragen. Der Krönung entspricht auf der Nordseite die Verkündigung, wobei ein Fenster die beiden Gestalten scheidet. Darunter die Anbetung der Hirten und der Könige, letztere ein Ceremonienbild mit vielen Personen, dann die Präsentatio, wobei die Figuren halb von einer Brüstung verdeckt sind, und die Flucht nach Aegypten, letztere sehr zerstört, während die Fragmente — so der Rest vom Kopf Mariä und das lächelnde Kind — noch Bewunderung verdienen.

Die Legende von S. Georg ist an der Ostwand erzählt, sie beginnt mit dem Kampf gegen den Drachen. König und Königin, nebst Gefolge, sehen von der Stadtmauer demselben zu, während die Tochter mit ihrem Gebet die Handlung begleitet. Nach errungenem Siege über den Drachen — ein Bild des Heidenthums und seiner Laster — läßt sich der König mit seinem Hofstaat taufen, eine sehr stattliche Composition, denn die Scene ist in eine Kirche versetzt und trägt einen liturgisch feierlichen Charakter an sich. Dann folgt das Martyrium, zunächst die Probe mit dem Giftbecher, den ein Zauberer gemischt hat. In ruhiger Haltung steht Georg vor dem Kaiser und leert den gefährlichen Trank ohne Schaden an seinem Leben; dann folgt die Räderung, welcher der Martyrer durch höheren Beistand ebenfalls siegreich entgeht. Vor der Front eines gotisch-venetianischen Palastes sieht man in der Mitte den Heiligen, welcher nackt an das mit Zacken besetzte Rad gebunden war, durch die Hilfe zweier Engel befreit, denn das Rad bricht in Stücke und die Henker fahren erschreckt zur Seite; daneben Gruppen von Soldaten und theilnehmenden Zuschauern. Innerhalb der Loggien des Palastes noch zwei weitere Scenen: der Martyrer vor dem Kaiser und zwei Höflinge taufend. Diocletian hat beim Tempel des Apoll eine Feier angeordnet und Georg dahin bringen lassen, daß er opfere. Auf dessen Gebet stürzt aber der Tempel zusammen. Dann folgt zum Schluß die Enthauptung: Georg, in weißer Tunica, kniet vor dem Henker, umgeben von Volksgruppen, ein durch feine Beobachtung des Lebens ausgezeichnetes Bild.

Das Votivbild an der oberen Wand zeigt die Familie Soragna vor der thronenden Gottesmutter mit Kind, ihre Huldigung darbringend.

Die Legende der hl. Katharina nimmt den oberen Theil der Westwand ein und ist in vier Motiven erzählt, denselben, welche Masaccio später in S. Clemente zu Rom behandelte. Wir sehen die Martyrin zunächst vor dem Götzentempel ihr christliches Bekenntniß ablegen, dann ihre Disputation mit den heidnischen Philosophen, welche schließlich überwunden sind und ihre Bücher dem Feuer opfern; hierauf die Zerstörung des Rades, auf dem sie gemartert werden soll, durch himmlischen Einfluß. Den Schluß bildet ihre Enthauptung, wobei die Seele von Engeln ins Paradies geleitet wird.

Auf dem unteren Wandstreifen erblickt man aus der Legende der hl. Lucia zunächst das Verhör vor dem Prätor, dann den wunderbaren Vorgang mit den sechs Ochsen, welche vergebens an einem um die Jungfrau geschlungenen Seile ziehen. Das dritte Bild vereinigt drei Motive in einem Rahmen, zuerst die Feuerprobe, dann die Marter mit siedendem Oel und den Tod. Die letzte Scene zeigt den Leichnam auf der Bahre, dem Volke ausgestellt. In seltener Kraft und Schönheit leuchtet hier die Farbe, fast wie auf den Bildern späterer Venetianer; auch die Luftperspective scheint dem Maler nicht unbekannt geblieben. Der Kopf der Heiligen, zart im Licht modellirt, mit dem Ausdruck seliger Ruhe, ist von größter Vollendung. Auch ihre jungfräuliche Gestalt, wie sie, unbewegt durch die ziehenden Stiere, begeistert emporblickt, dürfte nicht nur eines der schönsten, echt christlichen Gebilde des ausgehenden Trecento sein, sondern in der Tiefe ethischen Gehaltes manches formvollendete Werk späterer Zeit übertreffen.

Vergleichen wir nun diese Fresken und ihre Typen mit jenen von S. Felice, so ergibt sich, daß mehrere Künstler daran betheiligt sind, daß die besten derselben von einer Hand gemalt wurden, und zwar von derselben, welche die Kreuzigung in der anderen Kapelle fertigte. War Altichiero in S. Felice Werkmeister, so muß ihm jene Kreuzigung angehören, und seine Thätigkeit setzt sich fort in S. Giorgio, wo ihn Avanzi und andere Gehilfen unterstützten, während er selbst die wichtigsten Gegenstände ausführte[1]. Forschen wir nun in Verona nach den Quellen dieses neuen Stils, der so viele giotteske Elemente in sich aufgenommen hat (denn von bolognesischer Kunstweise ist keine Spur vorhanden), so müssen wir zunächst feststellen, daß die älteren veroneser Maler, wie Turone, daran keinen Theil haben, daß diese Richtung durch Giotto selbst angeregt sein muß. Es finden sich daselbst übrigens verschiedene Werke einheimischer Maler: so in S. Anastasia (Kapelle der Cavalli) ein Votivbild, dann eine Madonna in S. Zenone, ein Fresco über dem Portal von S. Fermo; in S. Anastasia (Kapelle der Pelle-

[1] Auch Flavio Biondo hat in der 1450 edirten Italia illustrata unter den vier größten Malern Italiens den Altichiero genannt. Vgl. Bernasconi, Studj etc., p. 29.

grini) ein anderes Votivbild; in S. Maria della Scala am Portal eine Krönung Mariens, welche den Stil der Arbeiten von S. Giorgio in etwas schwächerer Form repräsentiren [1].

Den Zusammenhang mit der giottesken Richtung vermittelt auch Stefano da Verona, oder da Zevio, von Vasari als Schüler Agnolo Gaddi's und ausgezeichneter Frescomaler genannt [2], dem später, im Leben des Carpaccio, noch ein längerer Passus gewidmet ist [3], wo er mit einem jüngeren dieses Namens verwechselt wird. — Padua mußte damals besondere Anziehung für Giottisten besitzen, denn wir finden daselbst auch Giusto di Giovanni, aus der florentiner Familie der Menabuoi [4], später Cennino Cennini, der für Bonifazio Lupi, den Markgrafen von Soragna, schon im Spital von S. Giovanni Battista zu Florenz ein Fresco gemalt hatte und, vermuthlich von diesem angeregt, seit 1398 in Padua ansässig und thätig erscheint. Letzterer ist wohl bald nach seines Lehrers Agnolo Tode dahin gewandert, indem er 1398 Bürger und mit einer Paduanerin verheiratet, auch im Dienste Francesco's da Carrara bestätigt ist. Als Cennino Padua betrat, war der Frescocyklus in den beiden Kapellen schon vollendet, er fand aber noch Giusto und sah vielleicht die Meister der Bilder im Baptisterium des Domes und der Kapelle von S. Luca, Epigonen der durch Altichiero und Avanzi repräsentirten Zeit der Blüte.

Michele Savonarola schreibt dem Giusto aus Florenz die Decoration des Baptisteriums zu, welches einst ganz bemalt war, und zwar infolge Stiftung einer Frau, der Gemahlin des Francesco da Carrara, Beherrschers von Padua [5]. In der Mitte der Kuppel sieht man das Brustbild Christi inmitten einer Glorie von Cherubim, an welche sich in concentrischen Kreisen Engel, Apostel, Kirchenlehrer, Martyrer und andere Heilige anschließen. Ueber dem Altar ragt in diese Kreise hinein die kolossale Gestalt der Jungfrau, welche ihre Hände anbetend zu Christus emporhebt. Dann folgen Geschichten des Alten Testaments, in den Zwickeln die vor Pulten sitzenden Evangelisten, nach byzantinischer Art componirt, an den Wänden des quadratischen unteren Raumes Geschichten des Erlösers und des Täufers, über dem Altar Scenen

[1] Näheres bei Schnaase VII, 502 ff. [2] I, 642.

[3] III, 628 ff. Vgl. über ihn Schnaase in den Mittheil. der K. K. Gen.-Comm. 1860, S. 7 ff.

[4] Seit 1387 in der Malergilde zu Florenz. Die Namen zahlreicher Maler in Padua, von denen keine Werke vorhanden sind, bei Moschini, Memoria della origine e delle vicende della pittura in Padova, 1826, p. 7 ss.

[5] Der Anonymus des Morelli versichert, über der Thür im Innern die Inschrift ‚Opus Johannis et Antonii de Padua' gelesen zu haben, und vermuthet, daß Giusto nur der Urheber der äußeren (jetzt verschwundenen) Fresken sei. Die Malerei des Innern weicht nun allerdings von der in S. Jacopo e Filippo (S. Antonio) bedeutend ab, letztere Fresken haben aber durch Uebermalung ihren ursprünglichen Charakter verloren. Vgl. Anon. S. 6.

der Apokalypse. Das Altarbild zeigt die thronende Maria mit Heiligen und kleineren Scenen aus dem Leben des Täufers. Mit seltener Vollständigkeit ist hier die heilige Geschichte vorgetragen; auch erscheint die Anordnung der Compositionen wirksam dem Raume angepaßt. Die Sonderung der apokalyptischen Bilder von den historischen muß sinnreich genannt werden. Der Stil der Malerei ist noch rein giottesk und in der absterbenden Formgebung der Schule gehalten, aber der organische, immerhin imponirende Bau des Ganzen und die milde, wohlgestimmte, dem Norden Italiens eigene Farbe sichern noch eine bedeutende Wirkung.

Ein vortreffliches Altarbild von Giusto's Hand, inschriftlich aus dem Jahre 1367, besitzt die Nationalgalerie in London; es ist die Krönung Mariä (welcher Heilige assistiren) und verräth einen guten Coloristen aus der Schule Giotto's.

Neben den fremden Malern ist nun auch Guariento, aus Padua, zu nennen, welcher schon 1338 als Künstler auftritt und 1365 in Venedig thätig ist[1]. Nach seiner ‚Kreuzigung' zu urtheilen, welche sich jetzt in der Pinakothek zu Bassano vorfindet und wenig lebensvolle Gestalten bei flachem Colorit aufweist, hielt er einigermaßen an der byzantinisirenden Richtung fest[2], die wohl mit seinem längeren Aufenthalt in Venedig zusammenhängt.

In Mailand finden sich Ueberbleibsel von Fresken aus der jetzt zerstörten Servitenkirche in der Akademie der Künste, eine lebensgroße Madonna mit Kind zwischen Heiligen, begleitet von einem Namen, Symon de Corbeta. Dann wird urkundlich der in Bergamo thätige Michele de Roncho seit 1360 erwähnt, vielleicht derselbe, welchen Vasari als Schüler Agnolo Gaddi's nennt. Ein gewisser Leonardo di Bisuccio, aus Mailand, ist Urheber der Fresken in S. Giovanni a Carbonara zu Neapel[3].

Im Baptisterium zu Parma begegnet man einigen rohen Malereien, von denen ein Fragment den Namen eines Künstlers[4] aus Piacenza trägt; wenig Erfreuliches bieten auch die gleichzeitigen Reste in den Kapellen des Domes, während die Sacristeien einige bessere Deckenbilder enthalten. Piacenza besitzt Fresken in S. Antonio und im Querschiff der Kathedrale, welche dem Bartolino zugeschrieben werden und am Ausgang des vierzehnten Jahrhunderts entstanden sein mögen. Im Friaul treffen wir zu Colalto Reste von Wandbildern, in denen Einflüsse giottesken Stils hervortreten; dann solche in der Pfarrkirche zu Venzone, welche sich, der Inschrift gemäß, auf die 1338

[1] Sein Bild des Paradieses im Palazzo Ducale wurde später von Tintoretto übermalt. Er heißt in den Urkunden: ‚Guariento pictore q. Arpi de Contrada Domi de Padua' und tritt darin von 1347—1364 auf. Cfr. Moschini p. 16.

[2] Harte Farbencontraste, dunkelgrüne Schatten und breite Lichter zeigen auch die Tafelbilder in der Sammlung der Akademie der Wissenschaften in Padua.

[3] Inschrift bei Crowe und Cavalcaselle I, 271, Anm. 41.

[4] Bartolino, nach Crowe und Cavalcaselle II, 419.

stattgefundene Einweihung durch den sel. Bertrandus, Patriarchen von Aquileja, beziehen. Auch hier ist die Einwirkung der Florentiner deutlich.

In Piemont war schon in den Jahren 1314—1325 ein Maler Giorgio aus Florenz thätig, und eine nicht unbedeutende Darstellung des jüngsten Gerichts in Gravedona, am nördlichen Ende des Comer Sees, ist ebenfalls im giottesken Stil entworfen.

Venedig bewahrte in der Kunst länger als alle übrigen Städte Italiens byzantinische Tradition. Es lag dies in seinem halb orientalischen Charakter, dem Sinn für das Prächtige, die Sinne Reizende, für das äußerliche, bestechende Moment der Kunstübung. Zwar hatte es am Ende des dreizehnten Jahrhunderts eine Anzahl eingeborener Maler, aber sie wirkten durchaus im Sinne des Ueberlieferten, und seine griechische Kolonie, aus welcher die Mosaicisten von S. Marco hervorgingen, behielt noch bis in das sechzehnte Jahrhundert hinein Bedeutung, zumal für rein kirchliche Bedürfnisse [1].

Die erhabene und reine Kunstsprache Giotto's vermochte naturgemäß hier am wenigsten Boden zu finden, wo üppige Lebensanschauung durch Handelsverkehr mit Griechenland und Kleinasien ununterbrochene Nahrung fand.

Von älteren Kunstwerken ist nicht viel erhalten. Zwei Bilder in der Pinakothek von Vicenza, mit ‚Paulus de Venetiis' bezeichnet, das eine von 1323, das andere von 1333, letzteres den Tod Mariä mit den hll. Franz und Antonius darstellend, ein drittes im Museum zu Stuttgart, ‚Paulus cum filio' signirt, zeigen sich unberührt vom Lebensquell neuer italienischer Kunstrichtung. — Dem Paolo schließt sich ein Lorenzo an, von dem die Akademie in Venedig eine Verkündigung mit dem Bilde des Donators besitzt, inschriftlich von 1357, und das Museum Correr ein tüchtiges Werk: Christus, zwischen den Aposteln thronend und Petrus die Schlüssel reichend, dem Jahre 1369 angehörig; dazu zwei fernere Tafeln in der Akademie und eine dritte im Louvre. Alle diese Bilder, in schwerer und harter Tempera gemalt, mit tiefgrünen Schatten im Fleisch und flachem Auftrag des Colorits, besitzen archaistischen Charakter, während die Tafel im Museum Correr sich durch fleißige, saubere Technik auszeichnet. — Ein dritter Maler ist Stefano, Pfarrer der Parochie S. Agnese, von dessen Hand die Akademie zu Venedig [2] und das Museum Correr je eine Madonna besitzen. — Ihn überragt Semitecolo, dessen erstes Bild [3] vom Jahre 1351 datirt. Im Dom zu Padua befindet sich sein Hauptwerk, eine Tafel mit der Trinität (wobei Gott Vater den Sohn wie einen Crucifixus hält, ohne daß ein Kreuz vorhanden ist), einer Madonna und Scenen aus der Legende S. Sebastians, welche sich durch lebensvolleren Ausdruck und milderes Colorit auszeichnen [4]. Eine Maria mit

[1] Zanetti, Della pitt. Ven. 1771, p. 10 ss.

[2] Nr. 16. [3] Akademie zu Venedig Nr. 394.

[4] Nicholeto Semitecolo da Veniexia 1367.

Heiligen, im Museum Correr, beweist, daß der Maler bis 1400 gelebt hat. Alle diese Bilder legen Zeugniß ab, daß in Venedig kein Bedürfniß höheren Kunstlebens sich regte, wie es in der Nachbarstadt Padua am Ende des Jahrhunderts noch eine seltene Blüte feiert.

Die Miniaturmalerei.

Werfen wir noch einen Blick auf jene Technik, welche vor den großen Schöpfungen historischen Stils in Italien naturgemäß mehr und mehr zurücktritt, deren Monumente jetzt nur noch in nördlichen Ländern für das Gesammtbild der Kunstentwicklung Bedeutung haben. Im dreizehnten Jahrhundert bleibt die Illustration italienischer Manuscripte noch wesentlich in den Formen byzantinisch-romanischen Stils, wie die Rundbogenarkaden, der antikisirende Faltenwurf und der Gesichtstypus darthun, während zugleich in den Umfassungen der Bilder sich neue, scherzhafte Elemente vorfinden, welche der nordischen Phantasie angehören. Die Farben werden in schroffen Tönen und oft roh nebeneinander gestellt, worin sich Einwirkungen französischen Geschmacks offenbaren. Wir können dies zumal an dem Friedrich II. zugeschriebenen Werk über Falkenjagd [1] beobachten, welches erst nach dem Tode desselben gefertigt ist. Während hier die Gestalt des Kaisers selbst noch rein typisch und kalligraphisch erscheint, zeigt sich bei anderen, dem Leben entnommenen Motiven, der Abrichtung und Wartung der Falken, sowie den lebhaften Jagdscenen ein ganz neues Element [2]. Die Figuren sind zwar noch mit schwarzem Contur umzogen und das Colorit ist wenig ansprechend, aber das Bemühen, in Bewegung und Ausdruck der natürlichen Erscheinung gerecht zu werden, verleiht den Bildern doch schon einigen Reiz, ohne daß sie als besondere künstlerische Leistung zu gelten haben. Vollendeter gestalten sich die Illustrationen eines Psalteriums in der Laurentiana [3], welche noch antiken Charakter in Costüm und Durchbildung des Körperlichen an sich tragen. Die Malerei ist hier in feinvertriebenen Deckfarben ausgeführt.

In dem Miniaturbilde eines Virgil der Ambrosiana zu Mailand, angeblich zuerst Petrarca's Eigenthum, hat man Simone's Hand erkennen wollen; aber trotz der zierlichen Figuren und sauberen Technik ist vom Stil der großen Sienesen nichts vorhanden, und die darunter gesetzten Verse kennzeichnen sich als von einem späteren Besitzer herrührend [4]. Das Bild zeigt zwei Bauern,

---

[1] Nr. 1071 der Vaticana. ‚Liber de venatione avium. Auctor est divus Augustus Fridericus secundus Romanorum imperator, Jerus. et Sic. rex.'

[2] Agincourt, tav. 73.

[3] Nr. 300. Vgl. Woltmann und Wörmann, Gesch. der Malerei I, 473.

[4] Mantua Virgilium qui talia carmina finxit,
Sena tulit Simonem digito qui talia pinxit.
Wer möchte einem mittelalterlichen Künstler oder Petrarca derartige Verse zumuthen!

von denen einer als Repräsentant der Bucolica ein Schaf melkt, der andere, als solcher der Georgica, einen Baum beschneidet. Darüber Aeneas in römischer Kriegstracht, welchem eine zweite Figur hinter emporgehobenem Vorhange den unter Bäumen sitzenden und schreibenden Dichter zeigt [1].

Durch Dante's Verse sind Oderigi da Gubbio und Franco Bolognese zu Bedeutung gelangt, die Gründer einer Miniatorenschule, aus welcher die umbrischen Maler hervorgingen. Ihr heiteres und mildes Colorit erfreute das Auge, aber Grazie und Zartheit überwogen mehr und mehr Kraft und Würde, so daß auch die Wandbilder jener Schule nur den Charakter vergrößerter Miniaturen an sich tragen. Einen späteren bedeutenden Meister nennt Vasari, den florentiner Camaldulenser Don Silvestro, dessen Leistungen in die Mitte des vierzehnten Jahrhunderts fallen. Die Chorbücher des Klosters gelangten übrigens nach der Aufhebung zur Laurentiana, aber fast aller Miniaturen beraubt [2]. Nur ein Meßbuch, welches die Formulare von Ostern bis zum Trinitatissonntag gibt, und ein zweites, welches von da bis Advent reicht, zeigt einige Reste davon. Auf dem dritten Blatt des ersteren liest man innerhalb einer Initiale das Jahr 1349, und die Miniaturen entsprechen auch jener Zeit, während solche im zweiten Codex einer späteren Epoche angehören [3].

Man hat zuweilen in den besten derartigen Erzeugnissen die Hand großer Meister erkennen wollen, aber sie geben doch nichts anderes als Schulwerke, in denen wir die Leistungsfähigkeit jener Epoche beurtheilen können. Das Archiv der Canonici von S. Peter in Rom bewahrt ein für den Cardinal Stefaneschi, Giotto's Beschützer und Auftraggeber, geschriebenes und durch Miniaturen aus der Legende des hl. Georg geschmücktes Missale, welches zu den schönsten derartigen Monumenten gehören mag. Die feingezeichneten, höchst lebendigen Scenen sind mit Geschick in den Raum der Initialen gebannt; nur hin und wieder treten einzelne Figuren in das Ornament hinein, welches breit

---

[1] Förster II, 307.

[2] Waagen (Kunstw. und Künstler in England und Paris I, 401) fand eine Reihe der ausgeschnittenen Initialen bei Ottley in England und bemerkt: ‚Dieselben sind mit Unterlegung von grüner Erde auf das zarteste in Gouache ausgeführt. Schon ein Blatt mit den vier Evangelisten ist höchst vortrefflich; alles aber wird überragt von dem schon von Dibdin im ‚Bibliographischen Decameron' angeführten Tod Mariä, einer fast 14 Zoll hohen Initiale. Obgleich die Gesichter den Typus des Giotto haben, ist im Christus eine Würde, in den Aposteln eine Feinheit des Schmerzes, in allen Theilen so gewählter Geschmack, daß alles zurückbleibt, was mir aus dieser Zeit vorgekommen ist.' Eine zweite Miniatur fand Waagen (II, 390 f.) in der Liverpool Institution, aus einem großen Meßbuch geschnitten, 1 Fuß hoch, 11 Zoll breit, nach Anordnung, Empfindung und Ausführung ein Denkmal ersten Ranges und ganz mit den erwähnten Miniaturen bei Ottley übereinstimmend.

[3] Milanesi bei Vasari II, 23 s. Cfr. Antologia di Firenze, vol. XXI, anno 1826, Lettera del Cicognara al canonico Moreni etc.

und farbig sich entwickelt [1]. Fol. 23 sehen wir einen Cardinaldiakon, wohl das Portrait des Cardinals Stefaneschi. Ein zweites Meßformular, dell' Annunziata, bietet eine Verkündigung nebst Scenen aus dem Marienleben. Hier findet man Papst Cölestin V. als Heiligen, welcher Bonifaz VIII. das Evangelium reicht. Da nun jener 1327 canonisirt worden ist, kann das Buch erst nach diesem Jahre entstanden sein.

Die Bibliothek zu München ist im Besitz eines Missale mit Miniaturen von Nicolaus de Bononia [2], aus dem Jahre 1374. Nach dem Kalender, mit kleinen dem Leben entnommenen Scenen, folgt auf dem ersten Blatt die Verkündigung, dann ein Jüngstes Gericht, welche giottesken Einfluß erkennen lassen. Die erstere ist der Anordnung nach ganz einem Motiv Simone's ähnlich; beim Letzten Gericht sehen wir Christus auf dem Throne sitzend, von Maria, Johannes und den Aposteln umgeben, seine Wunden zeigend; vor ihm knieen in weißen Gewändern die Seligen, während ein Engel die Verdammten abführt. Die Bilder sind nicht ohne Gefühl für Schönheit entworfen, auch ist der Auftrag der Farbe sauber und gut verschmolzen. Es folgen dann noch 28 Darstellungen aus dem Leben Christi, unter denen sich das Opfer im Tempel auszeichnet, nicht minder ein Blatt mit Heiligen in vier Reihen.

Bologna war überhaupt ein wichtiger Ort für die Ausübung der Miniaturkunst, welche, ähnlich wie in Paris, sich an die gelehrten Bedürfnisse der Universität knüpfte. Den Namen des Nicolaus von Bologna finden wir dann noch in mehreren Handschriften: so einer Bibel vom Jahre 1358, in der Vaticana [3], und einem Missale der Bibliothek von S. Maria in Venedig [4]. Auch hier übertreffen die Miniaturen alles, was sich von gleichzeitiger bolognesischer Tafelmalerei vorfindet. Viele der illuminirten Rechtsbücher, so die Canonischen Concordanzen und der Liber Decretalium, in der Bibliothek zu Neapel, mögen jener Schule angehören.

Die illustrirten Codices der Commedia, ebenso wie die des Petrarca, liefern kein besonderes Resultat für die Kunstentwicklung, denn sie sind in fabrikmäßiger Weise hergestellt.

Florentiner Charakter fand Waagen in dem ‚Speculum Salvationis' der Arsenalbibliothek in Paris [5], der Vorrede nach um 1324 entstanden. Die

---

[1] Woltmann und Wörmann a. a. O. S. 474, Abbild. Fig. 138. Crowe und Cavalcaselle II, 351 sprechen diesen Miniaturen den florentiner Charakter ab und weisen sie dem Oderigi zu.

[2] Förster II, 457. Inschrift: ‚Scriptum per Bartholomeum de Bartholis de Bononia. Nicolaus de Bononia p.'

[3] Nr. 2639. Agincourt, tav. 75.

[4] Cod. lat. 10072. Vgl. über ihn Agincourt, ital. Ausgabe, Prato 1827, IV, 278.

[5] Kunstwerke und Künstler in England und Paris, III, 316 ff. (Mscr. theol. No. 384.)

40 Blätter sind mit je vier Compositionen, vom Sturz der Engel an bis zur Krönung Mariä, versehen, welche sich durch Adel und Einfachheit der Motive auszeichnen. Hervorragend ist die Kreuzabnahme; einzelne Vorstellungen wirken überraschend: so die Scene, wo Christus Gott Vater seine Wunden darbietet.

Im Charakter der Schule von Siena findet derselbe eine Bilderbibel der Pariser Bibliothek[1], welche aus 189 Blättern besteht. Historischen Scenen auf dem oberen Theile der Seiten entsprechen solche von symbolischem Charakter am unteren. Die Malerei ist Gouache in hellen Farben, der Grund Glanzgold, die farbigen Einfassungen zeigen Arabesken. Die Bilder sind an Gehalt verschieden, auch von mehreren Händen gefertigt. Von Blatt 178 bis zum Ende zeigen sie dann in überaus feiner Durchbildung einen geschickten Maler, der sich an Simone's Technik anschließt[2]. Die Beischriften sind französisch.

Daß die Kunstrichtung Giotto's auch in Sicilien Eingang fand, beweist die im Jahre 1352 verfaßte Urkunde über die Stiftung des Ordens vom Heiligen Geist durch König Ludwig von Sicilien[3], mit französischem Text. Auf dem Titelblatt sehen wir in blauer Mandorla, mit Lilien verziert, die Trinität (indem Gott Vater den Gekreuzigten vor sich hält und die Taube über beiden schwebt), oben Engel, unten knieend Ludwig und die Königin, nicht ohne portraitartige Züge. Die Ränder der folgenden acht Blätter sind dann mit feinem Stangenwerk, goldenen Knöpfen und Blättern, nebst kleineren Bildern verziert. Der Fleischton ist blaß, mit grünlichen Schatten, zart und reizvoll; in den Köpfen herrscht viel Leben, die Figuren sind lang und mager, aber gut bewegt.

Von dem Zustande dieser Kunst in der Lombardei während der ersten Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts legt eine Compilation aus den Kirchenvätern, von dem Dominikaner Lucas de Menell, kein günstiges Zeugniß ab. Auf dem allein bemalten Titelblatt überreicht (in der Initiale) der Verfasser das Buch einem Vicecomes Brucius. Der Rand zeigt unten einen Thronenden, mit Schwert und Buch, unter dessen Füßen sich die Superbia befindet. Zu den Seiten links drei Heilige, rechts drei weltliche Figuren, während innerhalb eines Arabeskenzuges Städte des lombardischen Bundes, oben Mailand, sichtbar werden. Die Malerei ist Gouache, das Colorit hell, die Typen sind wenig ansprechend[4].

Von dem Charakter der Miniaturmalerei in Venedig, etwa um 1400, gibt ein reich mit Miniaturen verziertes Gebetbuch Aufschluß[5]. Den Anfang

---

[1] Suppl. fr. nr. 632.
[2] Waagen erklärt dies aus Simone's Aufenthalt in Avignon.
[3] in Fol. Bibl. nat. fr. 4274. Vgl. Waagen III, 319.
[4] Bibl. zu Paris. Waagen III, 323. [5] Bibl. zu Paris. Waagen S. 321.

der Bilder machen die sieben Haupttugenden als thronende Frauen, von deren Sitzen Leitern zum Himmel führen, wo das Antlitz Christi sichtbar wird. Beim Kindermord finden sich übrigens einige sehr wirksame Motive; auch andere Darstellungen sind edel, so die Abnahme vom Kreuz und die Verklärung. Die Wirkung des Gebetes wird durch zwei eigenthümliche Symbole verdeutlicht: aus dem Munde der Betenden ziehen sich goldene Fäden zum Himmel empor, nach dem Antlitz Christi zu, während auf der andern Seite die Gewährung der Bitten erfolgt, z. B. eine Krone für den König, ein Buch für den Geistlichen. Der Tod erscheint auf dürrem Pferde, der Apokalypse entsprechend; dann sehen wir das Rad vom Wechsel der Zeit mit den vier Königen. Der Typus der Köpfe ist noch völlig der des vierzehnten Jahrhunderts, die Zeichnung mangelhaft. Im Text wechselt Latein mit venetianischem Dialekt.

Ueberschauen wir nun noch einmal die Provinzen Italiens, so finden wir in allen die Kunst durch Giotto's Schule gefördert oder doch angeregt, je nach Empfänglichkeit des Charakters. Nur Florenz hält fest an der großen epischen Weise des Erzählens, an dem abstracten Naturalismus seines Meisters, ‚der nur das Verständliche und Ausdrucksvolle der menschlichen Erscheinung berücksichtigt' [1], während die übrigen Schulen mehr lyrischen Elementen in Körperbildung und Farbe huldigen, wie Siena, Umbrien, die Marken und Bologna. Erst durch die Lorenzetti kommt Giotto's dramatisches Element in die zarte, religiöser Andacht hingegebene sienesische Malerei.

Der philosophischen Denkweise jener Zeit entsprach aber vor allen die florentiner Kunst, deren hoher Schwung und sichere Charakteristik auch in trockenen Allegorien Erhabenes zu leisten vermochte; sie erscheint denn auch eng verschwistert mit der Poesie des größten dramatischen Dichters in Italien, während Petrarca's weichen Klängen Simone's milde Gestalten sich zuneigen. Durch stete Wiederholung giottesker Formsprache mußte aber zuletzt eine Ermattung eintreten, während da, wo die epische Vortragsweise mit neuer, dem Leben abgelauschter Wahrheit und Poesie der Farbe sich vermählt, eine Nachblüte eigenartige Reize entfaltet, deren sanfte Schönheit ihre Strahlen wie Abendglanz über die scheidende Malerei des Trecento breitet.

[1] Schnaase VII, 504.

Zweites Buch.

Erste Epoche der Gotik (1250—1420).

Erster Abschnitt.

Frankreich.

Einleitendes.

Das dreizehnte Jahrhundert ist für die mittelalterliche Kunst von entscheidender Bedeutung. Ein neuer Stil, der gotische, war zuerst in Frankreich, dann in den übrigen Ländern allmählich zur Herrschaft gelangt. Während der romanischen Epoche hatte die reine, ungemischte deutsche Nationalität durch politische Macht, durch gediegenes Streben in Kunst und Wissenschaft den ersten Rang behauptet; jetzt, wo sich aus römischen und germanischen Elementen eine neue Civilisation bildete, nahm das französische Volk, in dem beide vorhanden waren, allmählich die tonangebende Stellung ein. Das alte Gallien war durch nationale Gegensätze zerrissen; Norden und Süden standen sich fremd gegenüber, bis durch Ausbildung des Ritterthums und die Scholastik germanische Freiheitsideen in den nördlichen Provinzen mehr und mehr zur Geltung kommen. Diese Gegenden sind nun berufen, der Schauplatz einer neuen Civilisation zu werden, nachdem durch langsame Verschmelzung des fränkischen mit dem normännischen Element nationale Gegensätze ihre Spitze verloren hatten. Durch die Normannen wird der Lehensstaat mit seiner Einheit und Ordnung, aber auch mit seiner Härte repräsentirt, ebenso wie das thatenlustige Ritterthum; die Provençalen fördern mehr das Städteleben, die Mischung und freie Bewegung der Stände.

Im mittleren Frankreich berühren sich diese Gegensätze.

Der romanische Dialekt, auf die Normannen übertragen und durch sie auch in England verbreitet, gewann durch die Kreuzzüge an Bedeutung; denn französische und normännische Ritter bildeten den Kern der Heere, und ihre Sprache, den Provençalen und Italienern verständlich, war doch so mit germanischen Elementen versetzt, daß sie auch den Deutschen zugänglich blieb.

So erhob sich dieselbe zum Organ der Völker am Mittelmeer und wurde auch im Königreich Jerusalem als solches anerkannt. Schon am Anfang des dreizehnten Jahrhunderts bildete sich darin eine Geschichtschreibung aus, und bei dem regen Verkehr der Nationen erlangte sie bald eine der lateinischen ähnliche Verbreitung. Auch die ritterliche Poesie wurde durch Franzosen vermittelt, ebenso wie die erste Anregung der Scholastik vom Norden Frankreichs ausgeht, wohin Alcuin, Johannes Scotus u. a. schon unter den Karolingern wissenschaftliches Leben gebracht hatten. Unter den Normannen hatte Anselm gelebt, von dort erhielt er auch seine hauptsächlichsten Schüler. Geringeres Streben war in den südlichen Provinzen, aber zugleich mehr allgemeine Bildung, Redefertigkeit und poetischer Sinn. Im mittleren Frankreich wurden diese Bildungselemente mit besonderem Feuer ergriffen und methodisch verarbeitet. Paris wurde bald Sitz der Gelehrsamkeit und schon jetzt Weltstadt [1], denn aus allen Ländern strömten Wißbegierige in seine Mauern — auch die anderen Nationen erkannten dieses Uebergewicht an —; ja Paris erlangte eine sagenhafte und sprichwörtliche Bedeutung. So wurde Frankreich tonangebend in Wissenschaft, Ausbildung des Ritterthums, Poesie, im Lehenrecht, in der Politik. Selbst deutsche Dichter ahmen französisches Wesen nach in Unkenntniß eigenen höheren Werthes. Durch die Beute der Kreuzzüge und des eroberten byzantinischen Reiches, die mächtig emporblühenden städtischen Gewerbe und das Zuströmen der Fremden hoben sich Wohlstand und Verkehr, geschützt außerdem durch ein geordnetes und kraftvolles Regiment.

Infolge so günstiger Umstände wurden die Künste insgesammt, namentlich die Architektur, gefördert. Die nördlichen und südlichen Provinzen hatten, ihren geistigen Verschiedenheiten entsprechend, auch nach dieser Richtung hin eigenartige Systeme zur Geltung gebracht, während im Centrum des Landes ein vermittelndes Wesen auftritt, welches in der Architektur die große Einheit des Ganzen mit der freien Ausbildung des Einzelnen zu verbinden sucht.

Das Resultat dieser Elemente ist der gotische Stil in seiner primitiven, in Frankreich ausgeprägten Gestalt [2].

Bei der allgemeinen Theilnahme für denselben mußte die Stellung der ausübenden Künstler eine andere werden. Sie gehörten im früheren Mittelalter hauptsächlich dem geistlichen Stande an und vertraten, gemäß der encyklopädischen Bildung jener Zeit, gewöhnlich die drei Schwesterkünste; jetzt kam das Laienthum zu immer größerer Bedeutung. Zwar wurden Klosterbauten noch ausschließlich von Mönchen geleitet [3], und der Cistercienserorden besaß immer noch Schulen von Bauverständigen, aber die Kunst machte jetzt

---

[1] A. Springer, Paris im XIII. Jahrhundert, Leipzig 1856.

[2] Schnaase V, 30.

[3] Félibien, Recueil historique de la vie des plus célèbres architectes, Paris 1687, p. 213.

weitere Ansprüche und entwuchs der Hand geistlicher Leitung. Die bei Klosterbauten zugezogenen oder an weltlichen Arbeiten beschäftigten Handwerker waren zu Künstlern herangereift und legten durch ihre soliden und kühnen Werke Zeugniß ab, daß sie den vielseitigen Bedürfnissen der Zeit zu entsprechen vermochten. Bischöfe und Aebte, König Ludwig der Heilige selbst, beförderten den neuen Stil, und die Bauten der Cistercienser brachten den Spitzbogen in Gegenden, wo man ihn nicht kannte. Dieser Stil entsprach den Anschauungen jener Epoche als der eigentliche Ausdruck ritterlicher, feudaler Ordnung, er beruhte auf statischen und ästhetischen Principien zugleich und erweckte die Ueberzeugung seiner leichten Anwendbarkeit auf Bauten jeden Charakters. Die Kunst war nun nicht mehr an lokale Verhältnisse und Bedingungen geknüpft, sie wurde das Problem eines ganzen Standes, der sie zum Lebensberuf erwählte, dessen Vertreter nach allen Seiten hin ungehemmt forschten und strebten nach neuen Elementen, ihre Aufgabe zu fördern.

Die Studien jener Meister lernen wir am besten aus dem Manuscript des Villard de Honnecourt, berühmten Architekten im dreizehnten Jahrhundert, kennen[1], einem Skizzenbuch nicht wissenschaftlichen, sondern mehr praktischen Charakters, in dem sich Erfahrungen, Zeichnungen nach Monumenten und der Natur mit anderen Notizen vermischt vorfinden, so daß wir den Künstler jener Zeit bei seinen Studien beobachten können. Diese Studien und Zeichnungen sind mit denen anderer Meister verwandt, es ist also nicht schwer, das allgemeine Niveau des Lernens und Wissens zu beurtheilen: es waren das in der That hochbegabte Männer mit offenem Sinn für die Schönheiten der Natur, dabei von handwerksmäßiger Treue und Gewissenhaftigkeit.

Der natürliche Entwicklungsgang der Cultur, wie wir ihn bei den Griechen verfolgen können, ergibt, daß erst wenn die Blüte der Architektur ihren Höhepunkt überschritten hat, jene der darstellenden Künste beginnt. Seit der Mitte des zwölften Jahrhunderts hatten diese einen neuen Aufschwung genommen, durchlaufen dann eine Zeit der Gährung, des Ueberganges, und gewinnen nach etwa hundert Jahren einen festen, wohlgeregelten Stil; denn die christliche Kunst hat nicht eine einmalige Blüte, sondern sie ist der Erneuerung fähig[2]. Die mächtige Erhebung des Zeitalters ging aus dem Freiheitsgefühl der Völker auf, aber dieses war zugleich religiöse Begeisterung, von der Kirche selbst genährt und gefördert. Im gotischen Stil fand nun der plastisch malerische Sinn, welcher in der Uebergangsepoche die ruhige, ebenmäßige Würde des romanischen gestört hatte, volle Bethätigung; er bekundet sich in der be-

[1] Album de Villard de Honnecourt, architecte du XIIIme siècle, manuscrit publié en fac-similé etc. par J. B. Lassus, ouvrage mis au jour après la mort de M. Lassus par A. Darcel. Paris 1858. Vgl. Revue archéol. VI. 65. 164. 209. Schnaase V, 118 ff.

[2] Schnaase V, 478.

lebten, reichgegliederten Perspective und entfaltet organisches Leben, in welches er die anderen Künste als wesentliche Factoren hineinzieht. Das Selbstgefühl war erwacht: der Mensch als solcher in den Aeußerungen seines Empfindungslebens, in seinen verschiedenen Beziehungen ist der Gegenstand des Interesses und der Beobachtung geworden. Auge und Phantasie werden reger für die natürliche Erscheinung, aber freilich mehr im poetischen als im plastischen Sinne, mehr für die Aeußerung naiven, anmuthigen Lebens, als für die Körperbildung an sich. Das Traditionelle und Phantastische waltet noch vor, die Gestalten tragen auch jetzt allgemeinen Typus, eine Familienähnlichkeit an sich, welche sich über das Individuelle hinwegsetzt. Die Körper sind schlank und biegsam, wie der ganze Charakter der Architektur, und werden es immer mehr, je stärker plastische und malerische Elemente den gotischen Stil durchbrechen und der Auflösung entgegenführen. In den Köpfen werden gewisse Ideale jugendlichen Charakters ausgeprägt, voll himmlischer Anmuth und Zartheit, in reinem Oval gehalten, mit kleinem Munde und Kinn, schmaler Nase, großen runden oder geschlitzten Augen; die Hände werden zierlich und lang, die Arme kurz gebildet. In der Haltung kommen neben großer Weichheit eckige und steife, oft übertriebene Gesten vor, der Ausdruck der Köpfe umfaßt nur eine kleine Zahl von Stimmungen inneren Lebens. Aber all diese typische Einförmigkeit schwindet vor dem Geiste der sie durchflutenden Andacht und inneren Liebeswärme.

Vergleichen wir nun diesen Charakter gotischer mit romanischer Stilbildung, so ist der Fortschritt kein unbedingter: die strenge, lineare Schönheit romanischer Wandmalerei, die würdevolle, großartige Ruhe und Harmonie der Compositionen, welche das Mangelhafte der Formgebung unter große Stilgesetze bannt und mildert, ist verschwunden, während die Auffassung natürlicher Dinge noch nicht den Grenzen oberflächlicher Kenntniß und Manier entronnen ist. Dazu kommt die Ungleichheit der meist zünftigen Arbeiten. Solange die Kunst innerhalb der Klöster, den Sitzen der Gelehrsamkeit, betrieben wurde, stand sie im Verkehr mit den Idealen geistigen Lebens, welche zwar auch in den Bauhütten großer Dome ihre Pflege fanden, nicht aber in den zahlreichen kleineren Werkstätten fabrikmäßigen Betriebes. Durch das Zunftwesen selbst, im Zusammenleben von Meister und Gesellen, welche zunächst praktischen Bedürfnissen, der Malerei von Schildern, Fahnen und Rüstzeug, huldigen mußten, wurde der Idealismus der Kunst nicht gefördert; auch konnte es nicht fehlen, daß ein gewisser Zunftstolz sich breit machte, welcher höhere Leistungen verschmähte [1]. Dieser handwerkliche Betrieb wurde jedoch für die Kunst zur Schule technischer Durchbildung und als solche späterem, freierem Schaffen förderlich. Auch würdigte man mehr und mehr das künstlerische Talent, selbst im zünftigen Leben; Städte verliehen ihre Aemter an verdienstvolle Männer, Fürsten

[1] Schnaase VI, 346.

zogen sie an ihren Hof, und die Chronisten gedenken ihrer mit ehrenden Worten. Die ganze Stimmung der Zeit kam der reichen künstlerischen Production der gotischen Epoche fördernd entgegen. Dem Bedürfniß nach Belehrung durch bildliche Vorstellungen war die kirchliche Kunst des Romanismus im Anschluß an altchristliche und byzantinische Tradition zu entsprechen bemüht gewesen — gab es doch kaum romanische Kirchen ohne Bilderschmuck der Wandflächen —, aber die ernste, schwere Symbolik jener hieratischen Kunst in ihrer abstracten Formenwelt entsprach nicht mehr dem reicher entwickelten Gefühlsleben der neueren Zeit. War doch auch der Sinn für die äußere Natur empfänglicher geworden, wie es die Minnesänger in ihren Frühlingswonnen erkennen lassen, und war das religiöse Bedürfniß unter den Fehden und Zuchtruthen des vierzehnten Jahrhunderts trotz des Verfalles kirchlichen Lebens und der Gefährdung kirchlicher Einheit mächtig gewachsen. Heinrich Suso's Verlangen nach guten, herzerwärmenden Bildern wurde gewiß nicht nur von den Gottesfreunden, sondern auch vom Volke selbst getheilt: zahllose Stiftungen kirchlicher Andachtsbilder sind dessen Zeuge. Cleriker und Mönche, welche selbst die Kunst nicht mehr ausübten, mußten doch ihren gedeihlichen Einfluß auf das Volk, ihre Zier des Gotteshauses anerkennen und förderten sie als Ausdruck religiösen Lebens. Dann kamen die Prachtliebe großer Herren, wachsende Ueppigkeit des Bürgerstandes und großer Corporationen der Production förderlich entgegen: auch den Profanbauten ließ man jetzt bildlichen Schmuck zukommen, und zwar nicht bloß, wie in der romanischen Epoche, den Palästen der Könige, sondern auch den Rittersitzen und zuweilen den Häusern der Bürger. Erhalten sind die Malerien des Schlosses Runkelstein in Tirol und im böhmischen Schlosse Neuhaus. Auch in der Schweiz sind Reste solcher Wandbilder wiederholt unter der Tünche zum Vorschein gekommen [1]. In der Gotik trat die kirchliche Wandmalerei zurück, da ihr größere Flächen mangelten und die Entwicklung der Glasmalerei das Interesse in Anspruch nahm. Dagegen bildete sich nun die Tafelmalerei, das eigentliche Gebiet der Zünfte, in großartiger Weise aus, da der Eifer der zur Bedeutung emporwachsenden Bürger nach kirchlichen Stiftungen drängte. Die Beziehungen zur Religion, zu den heiligen Personen gestalteten sich immer vertraulicher, wie sich das in dem Leben und Wirken der Gottesfreunde spiegelt, und so erscheinen auf den Tafeln die Stifter im Zeitgewande, von ihren Patronen beschützt und als Theilnehmer der heiligen Geschichte. Die Technik der Werkstätten kam diesem Bedürfniß zunehmend entgegen, indem sie nach gefühlvollem Ausdruck, möglichster Treue des Lebens, wie nach glänzenden Farben, soliden Bindemitteln und dauerhaftem Firniß suchte. Energisches Colorit war nöthig, um inmitten bunter Reflexe Wirkung zu erzielen. Man versetzte die Gestalten deshalb auf Goldgrund, welchen, als Symbol himm-

---

[1] Rahn, Kunstgeschichte der Schweiz, Zürich 1873—1876, S. 624.

lischer Glorie, schon die Mosaicisten ihren Figuren unterlegt hatten. In nordischen Ländern, zumal in England und Deutschland, war die Malerei auf Leinwand nicht unbekannt, ja man übte sie auf großen Flächen und benützte solche als Wandbekleidung anstatt der Teppiche. Für das Altarbild diente die Holztafel, mit Kreidegrund präparirt, dann mit Temperafarben behandelt, während die Oele nur zu Firnissen, Anstrich von plastischen Werken oder zu rein decorativen Zwecken Verwendung fanden. Diese Tafelbilder gehörten ausschließlich religiösen Zwecken, denn noch lag der Gedanke fern, das profane Zimmer damit zu schmücken. Hier war nur eine der Architektur sich streng anschließende Wandmalerei in Verbindung mit Teppichen üblich. Die Altarwerke bestanden immer aus mehreren Tafeln mit architektonischem Aufsatz und strenger Gliederung, so daß der mittlere Theil größer und für die Hauptpersonen, die Seitentheile kleiner und für die Nebenhandlung bestimmt wurden. Häufig nahmen Sculpturwerke in Holz die Mitte ein, denn beide Künste gingen nun fast ineinander über, wobei die Malerei nicht verlieren konnte.

Die Miniaturkunst hob sich zu größerer Bedeutung, wenn sie auch nicht mehr die eigentliche Schule der Malerei selbst ausmachte. Auch jetzt unterscheiden sich die dem kirchlichen Gebrauch und der Andacht dienenden Bücher von historischen und poetischen Werken, die man mit neuen Objecten in leichterer Manier zu verzieren hatte. Die Zahl der letzteren war erheblich gewachsen, denn die Bildung der mittleren Stände verbreitete sich immer mehr, und in der Einsamkeit des Burglebens wurden neben den Schriften geistlicher Autoren Romane und Chroniken üblich. Auch die Illuminirkunst zog sich immer mehr aus den Klöstern und geistlichen Händen in jene städtischer Maler zurück, die in ihren Werkstätten eine möglichste Theilung der Arbeit erstrebten. Die gelehrten Mönche hatten nicht nur den Text abgeschrieben, sondern auch die Bilder gefertigt; jetzt gab es drei verschiedene, an der Edition eines Codex illuminatus betheiligte Gewerbe: die Scriptoren, als bloße Schreiber des Textes, die Rubrikatoren, Verfasser der Ueberschriften und einfachen Initialen, dann die Illuminatoren oder eigentlichen Miniaturmaler. Am Ende des vierzehnten Jahrhunderts kommen dann auch Buchhändler vor, welche seltene und kostbare Werke herstellen ließen und verkauften [1], nicht nur in Frankreich, sondern auch in Deutschland und Italien. Die Scriptoren waren sonst gewöhnlich die Unternehmer des Ganzen, bei denen man auch die Miniaturen bestellte [2]. Eine weitere fabrikmäßige Theilung der Arbeit fand statt, indem die losen Blätter des Pergaments an verschiedene Gehilfen vertheilt wurden; auch pflegte man wohl nicht die Bilder einzeln zu vollenden, sondern jede Farbe da, wo sie vorkommen sollte, gleichzeitig aufzutragen. Die Einfassungen des Randes wurden ebenfalls von Ge-

[1] Wattenbach, Schriftwesen im Mittelalter, Leipzig 1871, S. 308 f.

[2] Belege bei Schnaase VI, 370 f.

hilfen besorgt, dann die Vergoldung der Blätter, so daß zuletzt der Meister nur noch das Figürliche hineinmalte. Fürsten und große Herren ließen es naturgemäß bei derartiger Fabrikation nicht bewenden, sondern hielten sich eigene Miniaturmaler.

Die Illustration profaner Werke, der Romane, Chroniken, Reisebeschreibungen u. a., besteht meist in einer großen Anzahl leicht colorirter oder einfach schattirter Federzeichnungen. Für die oft wiederkehrenden Motive ritterlicher Höflichkeit, weiblicher Anmuth und Herablassung mußte sich natürlich bei so starker Production ein gewisses Schema herausbilden, daneben aber gab die Mannigfaltigkeit der Situationen und Gegenden, die Neuheit vieler Objecte Veranlassung zu tieferem Eingehen auf den Stoff. Ein wirklicher Naturalismus ist darin noch nicht vorhanden, aber es finden sich doch viele Andeutungen, daß der Maler einen Blick in das Leben selbst gethan hat und die Umgebung in richtigerer Perspective, mit größerer Beachtung von Einzelheiten wiederzugeben bemüht ist. Noch betrachtet er die Dinge nicht in ihrer objectiven Realität, denn die ganze Welt ist jener Zeit immer noch ein Symbol, eine Summe von Wahrheiten, welche die Größe des Schöpfers wiederspiegelt, und weltliche Gegenstände blieben auch jetzt in einem gewissen Zusammenhange mit religiösen Vorstellungen, der ihnen selbständige Bedeutung entzog und sie als Theil eines großen symbolischen Gedankenkreises erscheinen läßt. So verhält es sich mit den häufig auftretenden Monatbildern, die nicht um ihrer selbst willen gegeben wurden, sondern mit allegorischer Bedeutung, denn sie versinnlichen den Kreislauf des Lebens, die göttliche Ordnung, das Wirken des Schöpfers, der aller Dinge Ursprung und Lenker ist. Ebenso erscheinen die Personificationen der Wissenschaften und Künste, Momente der Heldensage, selbst heidnische Mythen meist im Zusammenhange mit religiösen und kirchlichen Vorstellungen.

Liturgische Bücher wurden auch jetzt nur bewährten Kalligraphen überlassen. Die Illustrationen erhalten nach der Mitte des vierzehnten Jahrhunderts in besseren Handschriften den Charakter vollständiger Bilder, wobei freilich eine gewisse geistige Leere sich einfand, die schließlich dahin führte, einzelnen Dingen, welche großen Bestellern wichtig erschienen, wie kostbare Stoffe, Edelsteine und Perlen, treue Nachahmung angedeihen zu lassen, den Zimmern den Charakter möglichster Behaglichkeit zu verleihen, endlich das Portrait des Stifters und wirkliche landschaftliche Scenerie anzubringen, — Werke, die später in der Schule der van Eyck mit höchster Vollendung ans Licht getreten sind. Allmählich empfindet auch die Tafelmalerei den Einfluß der so vorgeschrittenen Miniaturkunst, und schon am Ende des vierzehnten Jahrhunderts treten einzelne Gebilde auf, die jener Richtung nachstreben, bis es den van Eyck gelang, durch Verschmelzung der hervorstechendsten Eigenschaften beider Kunstgattungen eine neue Epoche der Malerei herbeizuführen.

Mit dem gotischen Stil erhob sich auch die Glasmalerei zu höchster Bedeutung, ja sie ist dessen eigentliche zarteste Blüte zur malerisch decorativen Richtung hin und findet ihre Größe nur im Anschluß an den architektonischen Gedanken. In der romanischen Epoche hatte sie nur neben der Wandmalerei zum Schmucke des Ganzen beigetragen und die schmalen Oeffnungen oder Fenstergruppen bescheiden verziert; jetzt füllen beide Lichtöffnungen den Raum zwischen den ansteigenden Gewölberippen, innen durch schlanke Pfosten getheilt, oben durch symmetrisch entwickeltes Maßwerk gegliedert. Die scharfen Linien und strengen Profilirungen der Gotik erfordern gedämpftes Licht und den Reiz des Farbenspiels als malerisches Gewand; die Aufgabe, durch größere Bildflächen erbaulich zu wirken, im romanischen Stil an den Wandflächen gelöst, geht nun an die Fenster über. Ihre architektonische Gliederung bedingt die Anordnung der Motive: oben im Maßwerk des Spitzbogens findet sich nur ornamentales Muster, dann reihen sich zwischen den Pfosten bildliche Darstellungen an, theils große, statuarische Einzelgestalten von Heiligen, Bischöfen, Königen, den Raum ausfüllend, oder Folgen kleinerer, erzählender Bilder in buntem Rahmenwerk, besonders in Medaillons. Jede Abtheilung ist jetzt ebenso angelegt, wie früher ein ganzes Fenster, nämlich als Teppich, und wird von gemusterter Bordüre umschlossen. Außerdem muß das Fenster in Farbe und Gliederung harmonisch und kraftvoll wirken, sowie einheitlich dem Inhalt nach gestaltet sein, während hinwiederum alle im Zusammenhang bleiben: von der Westwand mit dem großen Radfenster in der Mitte ziehen sich die Bilderreihen an den Seitenschiffen und den Oberfenstern des Mittelschiffes entlang nach dem Chor mit seinem Kapellenkranz, wo sie ihren Höhepunkt und Abschluß finden.

Schließlich belebt sich — jetzt nur in drei vereinzelten Fällen, und zwar in Deutschland nachweislich — die seit den Tagen Karls des Großen antiquirte Mosaikarbeit aus Glaspasten wieder; auch pflegte man Bilderrahmen oder Statuen damit zu verzieren, um den Schein von Edelsteinen oder prächtigen Gewändern hervorzurufen.

Französische Miniaturmalerei.

Mit Ludwig IX. (1226—1270) beginnt für die französische Technik der Illustration eine neue Epoche. Er selbst gründete eine Bibliothek und ließ eine große Anzahl von Handschriften für dieselbe fertigen. Paris, der Sitz einer hochberühmten Universität, wird schon von Dante mit der Illuminirkunst in Verbindung gesetzt [1], die hier noch vor dem Ende des dreizehnten Jahrhunderts vorzugsweise blühte und, abweichend von anderen Orten, einen eigenen technischen Namen hatte, also gewerblichen Betrieb voraussetzt. Die Pflege der Wissenschaften und das Zuströmen der Fremden aus allen Ländern

[1] Purg. XI, 76: l' onor di quell' arte ch' alluminare è chiamata in Parisi.

mußte auch einen starken Verbrauch von Handschriften ins Leben rufen, während der überhandnehmende Luxus des Adels glänzende Ausstattung der Bücher verlangte; schon im Jahre 1189 erscheinen Studenten mit solchen kostbaren Werken im Hörsaal der Universität [1]. Zunächst genügten die mit Scriptoren versehenen Klöster der Nachfrage, dann war die von Ludwig IX. angelegte Bibliothek den Studirenden geöffnet und wurde nach des Königs Tode an verschiedene Klöster vertheilt, welche dann wieder zum Verkauf bestimmte Copien anfertigten. In der Steuerrolle von 1313 werden zuerst einige Buchhändler genannt [2], die aber nach dem Universitätsstatut von 1275 nur als stationarii, Vermittler des Kaufes (oder Makler), zu betrachten sind [3]; das gewerbliche Unternehmen ging also von den Scriptoren, vermuthlich den Klöstern, aus. In Paris sah man dabei vornehmlich auf Miniaturen, in Bologna, dem Büchermarkt Italiens, auf gleichmäßige Schrift [4].

Innerhalb der Jahre 1250—1360 sehen wir nun in den Miniaturen die phantastisch-religiöse und romantisch-ritterliche Sinnesweise zu allgemeiner Bedeutung kommen. Neben den Vorstellungen aus der Apokalypse treten solche allegorischer Mystik hervor, worin der Inhalt der ganzen Bibel gefaßt und auch mit anderen Gegenständen in Beziehung gesetzt wird [5]. Aus jenen größeren Kreisen bilden sich kleinere zu populärer Verbreitung hervor, wie der Spiegel des Heils (Speculum Salvationis), die Armenbibel u. a. Die Legenden von neueren Heiligen kommen immer mehr in Aufnahme, und die vielen Ritterromane, Uebersetzungen von Classikern, wie Chroniken, geben interessante Versuche, die hier waltende Sinnesart auszudrücken. In der Auffassung treten antike Vorbilder in den Hintergrund und werden alle Motive der heiligen wie profanen Welt in die Zeit des Künstlers versetzt: selbst Christus, Maria, die Apostel und Engel tragen nicht überall antike Gewan-

[1] Schnaase V, 502.

[2] In Paris wohnte alles, was zum Bücherwesen gehörte, im pays latin, und die ‚libraires, parcheminiers, enlumineurs, escriipveins' waren ‚mestiers frans', so daß aus der Erwähnung von acht libraires in der Steuerrolle nicht viel zu entnehmen ist, da sie aus anderem Grunde steuerbar sind.

[3] Duboulay, Hist. univ. Paris. III, 122. 392. 419. Depping, Règlements sur les arts et métiers de Paris, Paris 1837, introd. p. LXXVIII. Diese stationarii verbanden Schreibgeschäfte mit der Anfertigung von Büchern und sind am Anfange des Mittelalters schon nachzuweisen. Nach langem Zwischenraum treten sie an den Universitäten auf, wo der Zudrang das Bedürfniß nach Handschriften steigert, und gehören mit dem gesammten Personal, welches an Herstellung der Bücher arbeitet, zur Universität, deren Gerichtsbarkeit und Vorrechte sie theilen. Vgl. Wattenbach, Schriftwesen, S. 306 f.

[4] Es waren oft unscheinbare alte Codices, die von den Sammlern am höchsten bezahlt wurden, besonders von den Mediceern. Noch im vierzehnten Jahrhundert waren trotz der gesunkenen Bücherpreise die Sammlungen, auch der berühmtesten Rechtslehrer, nur unbedeutend. Vgl. Wattenbach, Schriftwesen, S. 336.

[5] Waagen III, 294 ff.

dung. Die steife Körperhaltung der Frühgotik schmilzt später in eine weiche Schlangen- oder S-Linie dahin, welche die Körper sehr elastisch und lyrisch-empfindsam, zuletzt weichlich und manierirt erscheinen läßt. Auch findet sich jetzt häufig die gemischte Weise der Farbenbehandlung, d. h. die Umrisse werden mit der Feder gezogen, mit Deckfarben ausgefüllt und einzelnes, wie Falten, mit der Feder in Schwarz mager hineingezeichnet. Die schreienden Lokaltöne früherer Zeit werden, etwa von 1300 ab, durch eine mehr gebrochene Scala ersetzt, indem breitere Lichtmassen und darin die Schatten im dunkleren Lokalton angegeben werden.

Vollkommen ausgebildet erscheint der neue Stil im Psalter des hl. Ludwig, dessen schon im ersten Theil dieses Werkes S. 501 f. gedacht worden ist.

In dem berühmten Kloster von Cluny ist im Jahre 1287 eine für den Abt Ivo geschriebene ‚Abbreviatio historiae' entstanden, deren Miniaturen jedoch ohne besonderen Werth sind [1]. Viel reicher ausgestattet präsentirt sich dagegen das Schatzbuch der Abtei Origny in der Picardie — jetzt im Kupferstichcabinet zu Berlin [2] —, worin nicht bloß Scenen aus dem Leben der heiligen Benedicta, als Patronin des Klosters, sondern in den kleinen Monatsbildern auch turnierende Ritter und, im Randornament, die Nonnen selbst mit Gartenarbeit, Fischfang und Jagd beschäftigt vorkommen. Es sind nur colorirte Federzeichnungen, doch offenbaren zumal diese kleineren genrehaften Bilder mehr Geschick und Anmuth als die größeren. Die Carnation ist bleich, der Hintergrund Gold- oder Teppichmuster; die Compositionen, meist aus wenigen Personen gebildet, wirken sehr anschaulich und naiv. Besonders gelungen sind einzelne Züge, so die Standhaftigkeit der Heiligen in den Martern, die Theilnahme der Zuschauer, das Horchen der treuen Dienerin an der Thüre des Kerkers u. a.

Ein Manuscript der Pariser Bibliothek über die Wunder Mariä, vom Jahre 1266 datirt, gibt in der dem Kinde eine Frucht reichenden Jungfrau ein anmuthiges Motiv; das andere Bild ist ein thronender Christus, von den Zeichen der Evangelisten umgeben [3].

Sehr wichtig ist das Leben des hl. Dionysius (in drei Bänden) wegen der Anzahl größerer Bilder von sehr zierlicher, feiner Art und durch die Zeitangabe. Auf dem Titelblatt überreicht Egidius Abbas das Buch dem französischen König Philipp. Letzterer ist Philipp V. (1316—1322), und Egidius, Abt von S. Denys, sein Kaplan. Der Charakter der Bilder ist rein gotisch, der Schwung der Figuren nicht übertrieben, die Bewegungen sind ausdrucksvoll. In dem Typischen der Köpfe treten doch schon individuelle

[1] Agincourt, tav. 70.

[2] Mscr. 38. Von Schnaase VI, 507 f. dem Kloster Sayeux mißverständlich zugeschrieben.

[3] Waagen III, 300 f. Mscr. fr. no. 7987.

Züge hervor, während einige Episoden erwachenden Sinn für die Natur verrathen. Die Zeichnung des Nackten ist zwar schwach, doch nicht mager, die Proportionen sind schlank, Hände und Füße gut bewegt; Andeutungen von Bäumen, Erdreich, Städten und Hintergrund treten auf, so ein Bild von Paris mit Befestigungen. Sehr phantasievoll ist die Scene gedacht, wo Dionysius meditirend schreibt: über ihm öffnen sich die neun Kreise der Engel, oben sieht man die Trinität, Christus noch im Typus der Mosaiken. Bei dem Martyrium des Dionysius halten Engel sein Haupt, zwei andere führen die Seele empor; während er nach der Legende sein Haupt trägt, sieht man ihn hier von Engeln geleitet. Sehr belebt ist auch die Einfassung: zierliches Rankenwerk mit Vögeln und Drachen. Einzelne Motive städtischen Lebens sehen wie Anfänge von Genremalerei aus.

‚Les Voeux du Paon', ein französisches Gedicht [1], ist deshalb wichtig, da in einigen Versen der Verfasser: Jacques Langhion de Loheraine und 1340 als das Jahr der Beendigung genannt sind. Die Miniaturen gleichen den vorgenannten, nur sind sie flüchtiger in der Ausführung.

Daß dieselbe Kunstweise vereinzelt noch um 1364 üblich war, bezeugt ein Manuscript des bekannten Roman de la Rose der Pariser Bibliothek [2], welches, nach einer Notiz von Flamel, Secretär des Königs Karl V., im Besitz des Herzogs Jean de Berry (1340—1416) sich befunden hat [3], was die eigenhändige Namensunterschrift am Ende bestätigt. Bekanntlich waren Karl V. und seine Nachfolger, die Herzöge von Berry, Anjou und Burgund, Richard de Bury und später der Sir von Gruthuyse hervorragende Bücherliebhaber und unterhielten eine gewisse Zahl von Miniaturisten. Diejenigen, welche für die königliche Familie arbeiteten, wie Jean Fouquet, Jean Bourdichon, Barthélemy Guetty, nahmen den Titel ‚peintre du roi' an. Eigentliche Schulen gab es noch nicht, aber Künstlerfamilien, wo die Liebe zum Handwerk, gewisse Recepte und Fortschritte der Technik sich vererbten, wie wir es später an den van Eyck sehen. Der größte Theil der Maler ist unbekannt geblieben, denn nur wenige zeichneten ihre Werke. Mit dem Ende des dreizehnten Jahrhunderts begegnet man dann zuweilen am Ende der Manuscripte, nach der Signatur des Copisten, kleinen Notizen und Versen [4].

Diese Bemerkungen, anfangs schüchtern, werden mit der Zeit häufiger; übrigens findet man öfter den Namen des Schreibers als den des Malers, während in der romanischen Epoche der Verfertiger des Ganzen sich selbst

[1] Pariser Bibliothek, suppl. fr. no. 254. Vgl. Waagen III, 305.

[2] Mscr. fr. no. 6985.

[3] Die Notiz besagt nur, daß der Herzog von Berry Besitzer des Codex gewesen ist: ‚Le Romant de la Rose est a Jehan filz de roi de France Duc de Berry.' Waagen (III, 305) nimmt an, der Codex sei für den Herzog angefertigt.

[4] Lecoy de la Marche, Les Manuscrits et la Miniature, p. 298.

öfters mit seinen Attributen und Malerinstrumenten abbildete, wie er am Pult im Scriptorium sitzt. Daß die Arbeit des Schreibers der des enlumineur meist voraufging, ersehen wir aus unvollendeten Manuscripten, wo leere Stellen für Initialen und Bilder im Text vorkommen, zuweilen mit Anweisungen für den Maler und kleinen Entwürfen der Initialen am äußersten Rande versehen, welchen der Buchbinder zusammenlegt[1]. In einzelnen Fällen sind allerdings die Bilder zuerst gemalt worden, und der Text ist unvollständig geblieben.

Dieselbe zierliche, etwas conventionelle Behandlung, wie im ‚Leben des hl. Dionysius', findet sich dann noch in einer Reihe von undatirten Manuscripten: so in einem Tristan, in dem allegorischen Pélérinage de la vie humaine[2], in einem Psalter der Seminarbibliothek zu Padua[3], in einer Lebensbeschreibung des hl. Ludwig, der Bibliothek zu Bern gehörig, einem Breviar der städtischen Bibliothek zu Nürnberg[4] u. a.

In dieser Epoche nehmen auch die humoristischen kleinen Scenen der Randeinfassungen, drôleries genannt, immer lebhafteres Wesen an, selbst in Handschriften ernsteren Inhalts. Diese koboldartigen Phantasiebilder von Halbmenschen, Thieren einer verkehrten Welt, Bischöfen, Mönchen und Nonnen, zum Theil der Dichtung entnommen, wie sie sich auch am Holz- und Steinwerk gotischer Kathedralen vorfinden, entsprechen dem phantastischen Humor des Mittelalters. Dieser Humor, insofern er sich im geistreichen Spiel mit Gegensätzen äußert, konnte erst durch das Christenthum zur Entfaltung kommen, weil dieses die tiefsten Gegensätze bloßlegte und zum klaren Bewußtsein brachte; er setzt einerseits Kraftfülle voraus, dann eine gegen dieselbe anstrebende höhere Regel, ist also das Spiel dieser Gegensätzlichkeit um einen festen Mittelpunkt[5]. Der Humor bleibt deshalb dem Unglauben fern, da er eine Aeußerung des Dranges nach Wahrheit, des Bewußtseins von Vergänglichkeit, der Nichtigkeit aller irdischen Größe ist und die Ueberzeugung beständigen Ringens nach dem Ideal ausspricht. Der Humor ist das Kennzeichen echter Romantik wie Volkskraft und wurde seinerzeit von weltlichen und kirchlichen Machthabern nicht bloß ertragen, sondern gepflegt. Dieser Humor zeigt sich als Wächter im Gotteshause, da er im Grunde ernste Wahrheiten predigt. Shakespeare und Calderon standen ihrem innersten Wesen nach auf dem Boden des Mittelalters; denn erst durch Reflexe des Humors erscheint das Tragische in seiner Tiefe und Gewalt. Darum erstreckt sich jener

---

[1] So die Moralia von Gregor d. Gr. in der Bibliothek zu Laon, aus dem dreizehnten Jahrhundert. Wir lesen hier: ‚hic pingatur papa genuflexus. — hic ponatur una mulier in habitu viduali' etc. Lecoy de la Marche p. 302.

[2] Mscr. fr. 7187. 7210 der Pariser Bibliothek. [3] Schnaase VI, 509.

[4] Waagen, Kunstw. u. K. in Deutschland I, 273.

[5] Vgl. Reichensperger: Der Humor in der Kunst, in den Vermischten Schriften, Leipzig 1856, S. 471 ff.

humoristische Zug durch die Todtentänze des Mittelalters bis in die Darstellungen der Passion, und fehlt auch damaliger Auffassung des Teufels nicht ein gewisser humoristischer Anflug. Es müssen aber, damit sie nicht ins Barocke verfallen, Ernst und Scherz im richtigen Verhältniß zu einander stehen, d. h. sie müssen sich als Ausfluß eines in seiner Tiefe harmonischen Wesens äußern. So sehen wir bei den Kleinmeistern des Kupferstichs zügellose Licenz den Humor verwüsten; den Tod desselben aber führt systematischer Unglaube herbei. Im Reineke Fuchs, im Eulenspiegel, in den Grotesken der Kirchen und Klöster spricht sich zwar Oppositionsgeist gegen Mängel und Gebrechen einzelner Stände aus, vielleicht auch materielle Gesinnung gegen Idealismus, aber Verneinung einer höheren, göttlichen Weltordnung würde allen jenen Aeußerungen ihre Lebenskraft entziehen. Der Humor ist das sicherste Zeichen eines gesunden Volkslebens. In derartigen Vorstellungen, seien es ‚Drôleries' der Miniaturen, oder Schnitzwerke am Chorgestühl, Reliefs in Stein, oder Bildwerke am Kapitäl, spricht sich also nicht, wie man irrig glaubte, eine besondere Reaction gegen das Wesen der mittelalterlichen Kirche aus, denn die sehr derben Possen geistlicher Festspiele, Gaukeleien und Karikaturen vertrugen sich gar wohl mit der urwüchsigen Kraft jener Frömmigkeit. Auch der Volkssage und rein heidnischen Mythen sucht man einen moralischen Kern abzugewinnen: Wolf und Fuchs erscheinen in der Mönchskutte, nicht um den geistlichen Stand zu verhöhnen, sondern um die Arglist der Thiere zu bezeichnen: so galt die Thierfabel mit ihren gemeinverständlichen Lehren auch in diesen Kreisen als Quelle der Symbolik, die Anfechtungen des Bösen und den Kampf des Glaubens mit den Mächten der Finsterniß andeutend [1]. Liegt ja doch selbst in der Art, wie die Renaissance, z. B. Raffael in der Farnesina, die Mythologie auffaßt, ein feiner humoristischer Zug, der sich, als untrennbar von christlicher Weltanschauung, unbewußt vielleicht, bis in die Kunstgebilde des Rococo hineinzieht.

Einzelne Miniaturwerke zeigen dieses humoristische Element in besonderer Fülle: so eine lateinische Bibel im prager Museum [2], eine zweite in der Bibliothek zu Stuttgart, und ein Missale in der Bibliothek zum Haag, aus Amiens stammend. Hier sehen wir die Thiere in Kutten geistliche Functionen verrichten, Centauren und Affen sich bekämpfen, den Fuchs Gänse stehlen, auch das Einhorn und das Rad vom Wechsel des Lebens. Künstlerisch übertreffen solche Nebenscenen die Hauptbilder, ein Zeichen, daß die Richtung jener Epoche mehr und mehr dem Genrehaften zueilt. Der Stifter des Werkes ist Abt Johannes de Marchello, von S. Johann in Amiens. Der Maler heißt Petrus dictus de Raimbaucourt, das Jahr ist 1323 [3].

[1] Vgl. Rahn, Kunstgeschichte der Schweiz, S. 553 f.

[2] Woltmann und Wörmann, Gesch. der Malerei I, 350 f. Aus Kloster Jaromirsch in Böhmen. [3] Woltmann und Wörmann I, 351.

Seit der Mitte des vierzehnten Jahrhunderts vollzieht sich im Abendlande ein Uebergang von schematischer zu individueller Kunst. Mit dem Gefühl für die natürliche Erscheinung paart sich nun auch dasjenige für das Malerische in Composition und Farbenstimmung [1]. Die illuminirten Federzeichnungen machen wirklichen, mit dem Pinsel ausgeführten Bildern Platz, an die Stelle der goldenen und gemusterten Hintergründe treten — und zwar am frühesten in den Niederlanden — Andeutungen von Räumlichkeit, von Linear- und Luftperspective. Die biblischen Objecte werden in einem neuen, auf Naturbeobachtung fußenden Geiste, aber noch würdevoll und ernst behandelt, und es wächst ein neuer Typus heraus, in dem das Bestreben nach geistiger Reinheit, Milde und Ruhe zum Ausdruck kommt. Bei profanen Gestalten tritt nun größere Abwechslung zu Tage, das erregte Gefühlsleben derselben mildert sich, und es entsteht mehr Gleichmaß der Haltung. Auch in den breiteren, gut modellirten Faltenzügen kommt ein malerisches Princip zur Geltung. Die Zeichnung des Nackten bleibt noch mangelhaft. Neben dem starken Roth und Blau treten hellere und zartere Farben auf, auch wird es üblich, grau in grau mit leichter Färbung zu malen, wobei man zunächst noch im Licht das Pergament benutzt, später alles deckend in Gouache behandelt und alle Uebergänge weich zu verschmelzen pflegt. Die Bedeutung der Initialen geht etwas zurück, die Buchstaben nehmen einfachere Formen an.

In Frankreich und den Niederlanden hatten, wie schon erwähnt, die vier Söhne König Johanns, Karl V., der Herzog Johann von Berry, Ludwig von Anjou und Philipp der Kühne von Burgund, durch ihre Liebhaberei an Büchern und Miniaturen der Kunst mächtige Impulse verliehen. Sie ließen Uebersetzungen anfertigen und beschäftigten eine Menge von Kalligraphen, wetteiferten auch miteinander im Besitz von Prachtwerken. Barrois hat darüber ein eigenes Buch verfaßt [2], und die Bibliothek des Herzogs von Berry, deren Inventar vorhanden ist, hat der Graf Bastard in einem — unvollendeten — Prachtwerk behandelt [3]. Das Interesse Philipps des Guten an kostbaren Handschriften erbte sein Bastard Anton, für den auch eine Abschrift des Froissard angefertigt wurde, welche jetzt der Breslauer Stadtbibliothek angehört [4].

Diese Kunst war also eine Hofkunst und erstreckte sich zunächst auf reiche Ausstattung liturgischer Bücher in der Kapelle und im Betzimmer, also des Missale, Evangeliariums, der Chorbücher, des Breviers. Daran schlossen sich Werke über fürstliche Hofhaltung, Turniere, Kriegskunst, Ceremoniell, Jagd,

[1] Waagen III, 323 ff.

[2] Bibliothèque Protypographique, ou Librairies des fils du roi Jean, Paris 1830.

[3] Librairie de Jean de France, duc de Berry, frère du roi Charles V, publiée en son entier pour la première fois, précédée de la vie de ce prince, illustrée des plus belles miniatures de ses manuscrits etc. Paris 1834.

[4] In dem Werke des Comte de Laborde: Les ducs de Bourgogne, sind II, 1 Auszüge aus Rechnungen von 1382—1484 gegeben.

Thiere, Pflanzen, Astronomie, schließlich Romane, Chroniken, Uebersetzungen der Classiker, auch gleichzeitiger italienischer Autoren. Frankreich unterhielt damals lebhaften Verkehr mit den Niederlanden, dazu kam die politische Vereinigung von Flandern und Burgund. Es ist deshalb nichts Seltenes, daß französische und flämische Maler zugleich an demselben Werke betheiligt waren. Doch kennzeichnet sich der französische Stil durch mindere Erfindungskraft, größere Einförmigkeit der Typen, durch ein matteres, weniger glänzendes Colorit. Die Fleischtöne sind zart, aber kühl, das Impasto gering, der Vortrag unendlich sauber, jedoch etwas mager. Das Uebergewicht der niederländischen über die französische Kunst liegt vornehmlich in der jetzt großartig sich entfaltenden malerischen Begabung. Ueberhaupt war der Idealismus der französischen Miniatoren mehr formaler Natur, beruhte auf conventionellen Begriffen von Anstand und Schönheit und konnte deshalb nicht so, wie in Deutschland, von individueller Empfindung bestimmt werden, aus eigener Kraft heraus sich einem schlichteren Auffassen zuzuwenden. Den Künstlern schien es an innerer Ueberzeugung zu fehlen; das mochte der Grund sein, daß auch die hohen Besteller mit Vorliebe sich niederländischer Hände bedienten, deren frischer Realismus bestechend wirkte.

Schon vor der politischen Einigung der Niederlande mit Burgund finden wir, am Anfang der Regierung Karls V., in seinen Diensten die Bildhauer Jean und Hennequin von Lüttich (1368), den Maler Johann von Brügge (1371), dessen Miniaturen den Reiz frischer Natürlichkeit an sich tragen [1]. Ob freilich dieses Interesse sich auch auf die höhere Malerei erstreckte, ist weniger bekannt. André Beauneveu, aus Hennegau, im Dienste des Herzogs von Berry, war Bildhauer und Maler, ja es erscheint glaublich, daß er, wie Johann von Brügge, nicht bloß Miniaturen anfertigte; indes möchten für die großen Arbeiten, welche der Herzog in seinem Schlosse Vinceſtre bei Paris ausführen ließ, kaum die Kräfte jener Niederländer genügt haben; auch sind die erhaltenen Namen französisch: so der des Jehan Coste, welcher im Schlosse Val de Rueil um 1355 thätig war, des Girart d'Orliens, welcher zwischen 1344—1355 als Maler des Königs genannt wird, des Colart von Laon, welcher vom König und vom Herzog von Orléans den Titel als Maler und Kammerdiener [2] erhielt und für letzteren von 1390 bis

[1] Schnaase VI, 536. Daß Karl in seinen Diensten viele Künstler, auch Goldschmiede und Juweliere, hatte, ersehen wir nicht nur aus gleichzeitigen Schriftstellern, sondern auch aus den Geschenken, welche derselbe an Potentaten überreichen ließ. Ein Verzeichniß seiner Kunstsachen befindet sich in der Pariser Nationalbibliothek, Nr. 8356. Vgl. Fiorillo, Gesch. der zeichn. Künste, III, 87.

[2] Ein solcher Titel wurde mit anderen Handwerkern getheilt, brachte aber ein nicht unbedeutendes Gehalt mit sich. Vgl. de Laborde I, XL. Mehrere Gelehrte widmeten dem König ihre Arbeiten: so übersetzte Nicola Oresme, Großmeister des Collegiums von Navarra, die Bibel ins Französische und überreichte sie nebst einer

1402 eine Menge von Wandmalereien im Schlosse, der Bibliothek und in der Cölestinerkirche ausführte. Von Fresken aus jener Zeit werden noch genannt: in der Carmeliterkirche eine Reihe von Pilgerfahrten nach dem Berge Carmel, in Notre-Dame de Paris 1324 ein Leben des hl. Bruno, in Pamiers 1341 ein solches des hl. Antonius. Dem Beispiele des Königs folgte der hohe Adel auf seinen Schlössern; aber von all diesen Werken sind nur Reste erhalten, so im Dominikanerkloster von Toulouse ein Tafelbild der Kreuzigung, von 1336, Fragmente von Wandbemalung in der Kapelle des heiligen Antonius, von 1351; in der Kirche daselbst spätere vom Anfang des fünfzehnten Jahrhunderts. Das Brustbild des Königs, jetzt im Kupferstichcabinet der Pariser Bibliothek, zeigt auf gemustertem Hintergrunde den sauber gemalten Profilkopf, nach Art der Miniaturen in verschmolzenen Tönen behandelt [1].

Der Austausch beider Kunstrichtungen, der französischen und niederländischen, läßt sich bei einem kleinen Werke in der königlichen Bibliothek zu Berlin nachweisen. Es sind zwölf bemalte Holztäfelchen von nur geringer Höhe und Breite, mit Ausnahme von zweien auf beiden Seiten benutzt. Wir finden hier allerlei Studien, Scenen aus dem Leben Christi und Mariä, dann Legenden, einen Einsiedler, eine Gebirgslandschaft mit See, Stadt und Wallfahrern, eine Hirtenscene und einige Allegorien. Der Stil ist ungleich, einzelnes mehr nach älterer Weise gezeichnet, indes die Studien ein gewisses realistisches Bemühen verrathen; manches erinnert noch an das vierzehnte Jahrhundert, aber die Frauentrachten mit den großen Hauben und Kopftüchern repräsentiren die französische bizarre Mode am Anfang des fünfzehnten Jahrhunderts.

Indem nun hier die Verschmelzung beider Strömungen derart sich vollzieht, daß für ideale Gestalten die Ueberlieferung französischer, für Nebenfiguren die realistische Mannigfaltigkeit niederländischer Technik zur Geltung kommt, gelang doch nicht allen Künstlern diese Vermittlung, und auch die Niederländer mußten ihre anfangs rohe Weise erst dem französischen Geschmack entsprechend modificiren. So sind denn in den Miniaturen beide Schulen noch gesondert.

Wichtig für den Zustand dieser Richtung in Frankreich ist ein ‚Rational des divines offices' in der Pariser Bibliothek [2], 1374 für König Karl V.

Version der Politik von Aristoteles dem König. Letztere Handschrift besitzt eine Miniatur, die Uebergabe darstellend. Dann hatte Jean Corbechon, aus dem Orden des hl. Augustinus und Capellan des Königs, diesem 1372 eine Abhandlung, ‚Les proprietez des choses', überreicht, mit einer ähnlichen Darstellung. Vgl. Montfaucon, Monuments, T. III, p. 65, pl. XII. [1] Schnaase VI, 538.

[2] Waagen III, 334. Mscr. fr. no. 7031. Nur in den burlesken Scenen ist ein Anklang an niederländische Technik vorhanden, alles übrige bewahrt noch die alte französische Weise mit überzarter Färbung, gewundener Haltung, typischen Bäumen ꝛc.

angefertigt und mit dessen eigener Namensunterschrift versehen. Auf dem ersten Bilde sieht man den König mit seiner Gemahlin, zu seinen Füßen den Schreiber des Werkes. Die Gesichter zeigen etwas Individuelles, nur kehrt ein Typus mit langer Nase häufig wieder. Eine Architektur ist noch in Glanzgold ausgeführt, die Figuren tragen blaues Gewand mit goldenen Lilien, die Umrisse sind mit dem Pinsel in Gouache sorgsam vollendet.

Ein zweites Manuscript ebendaselbst ist allegorischen Charakters und trägt den Titel: ‚Du Roy Modus et de la reine Ratio‘[1], nebst der Jahreszahl 1379[2]. Die Illustration offenbart große Verwandtschaft mit der des vorbenannten Manuscripts, zumal in den Kopftypen, nur haben die Gewänder mehr das Geschwungene des gotischen Stils an sich und zeigt sich häufiger das ungebrochene Roth und Blau der früheren Epoche.

Das Schönste von Miniaturmalerei jener Zeit dürfte in einigen auf Veranlassung des Herzogs von Berry entstandenen Handschriften zu finden sein.

Ein Psalter, mit der Notiz von Flamel, daß er das Eigenthum des Herzogs sei, und mit dessen eigener Unterschrift am Ende des Buches, scheint derselbe, welcher im Verzeichniß von 1401—1403 unter Nr. 1049 als ‚mit Bildern von André Beauneveu geschmückt‘ erwähnt ist[3]. Die ersten 24 Blätter enthalten ebensoviel Vignetten, auf einer Seite einen thronenden Propheten, auf der andern einen Apostel darstellend. Die Auffassung schließt sich der Hauptsache nach an jene des Meisters Wilhelm von Köln an und ist sehr würdevoll. Durch das den Figuren gemeinsame weiße Costüm, sehr zarte Fleischfarbe, helle, bald röthliche, bald violette oder grünliche Töne der Architektur bekommt alles einen feierlichen und milden Charakter. Die Figuren stehen auf gemusterten Hintergründen, bald golden mit bunter Zeichnung, bald farbig mit hellerem Blattwerk. Der Mehrzahl nach dürften diese Bilder französischen Ursprungs sein, nur in einigen (Bll. 1—3. 5—8) macht sich die breitere, mehr impastirende niederländische Art geltend. Bekanntlich waren ja im Dienste des Herzogs auch Niederländer und Italiener thätig.

Noch feiner sind die zahlreichen Miniaturen in einem Horenbuch desselben Herzogs. Hier sieht man auch in den Einfassungen zahllose Burlesken und kleine Vögel. Alle Bilder aber werden von der Verkündigung übertroffen, welche 15 kleinere Vorstellungen umgeben, in denen das feinste künstlerische Empfinden pulsirt; namentlich sind die winzigen Köpfe voll Geist und Leben. Ueber dreißigmal wiederholt sich die betende Gestalt des Herzogs; in dem letzten Bilde, wo er mit Gefolge auftritt, vermuthet Waagen die Hand eines italienischen Malers aus der Schule von Siena. Die Hintergründe zeigen noch das ältere, schachbrettartige Muster.

---

[1] Abbildungen bei Lacroix, Moeurs, Usages et Costumes au Moyen Age, Paris 1872, p. 202—232 passim. [2] Suppl. fr. no. 632.

[3] Suppl. fr. no. 2015. ‚Il a plusieurs histoires au commencement de la main de Maître André Beaunepveu.‘

Noch wichtiger erscheint ein Gebetbuch, an Größe wie an Schönheit der Bilder alle genannten übertreffend und, gemäß einer Notiz von Flamel, 1409 vollendet[1]. Jedem der 15 Hauptabschnitte steht eine Vignette vor, die Bordüren in gotischen Feldern zeigen das Wappen des Herzogs. In den vier Ecken halten Engel diese Verzierungen, daneben sieht man Vögel und Schmetterlinge in bunter Mannigfaltigkeit. Außerdem treten unzählige Burlesken an den Rändern auf, welche im ersten Theile des Buches eine sehr geschickte Hand bekunden. Die Initialen der Hauptabschnitte umrahmen heilige Vorstellungen, die übrigen Drachen und andere phantastische Gestalten. In höchster Vollendung präsentiren sich die Compositionen von der Verkündigung bis zum Pfingstfest, welche technisch als nahe Vorstufe zur Malerei der van Eyck gelten können. Der Fleischton ist zart, mitunter blühend, die Gründe sind noch farbig gemustert. An einigen Stellen kommt wieder das Portrait des Herzogs vor. Nach der Ansicht des Grafen Bastard läge hier das im alten Verzeichniß von 1412—1416 unter Nr. 586 angeführte Buch vor, dessen Miniaturen von Jacquemart, aus Hesdin (in Flandern), und anderen gemalt wurden; wenigstens stimmt sowohl Beschreibung daselbst als Inhaltsangabe[2]. Waagen erkennt in den Bildern fünf zu unterscheidende Hände, von denen zwei Franzosen, drei Niederländer, und meint, neben den genannten Franzosen dürften Paul von Limburg und seine Brüder daran gearbeitet haben, welche in einem dritten, ebenfalls höchst wichtigen Gebetbuch des Herzogs von Berry viele mit diesen übereinstimmende Sachen lieferten.

Auch das Britische Museum enthält ein Werk mit eigenhändiger Unterschrift des Herzogs; es ist dies eine zweibändige französische Bibel, durch zahlreiche prächtige Miniaturen ausgezeichnet, worin doch hin und wieder niederländische Weise anklingt[3].

Aehnlich — und vielleicht noch treuer in Wiedergabe des Nebensächlichen — dem großen Gebetbuch der Pariser Bibliothek, sind die Monatsbilder eines für den Herzog von Berry angefangenen Horenbuches, dessen Miniaturen erst 50 Jahre später vollendet wurden. Das erste derselben führt uns in den Speisesaal des Schlosses und läßt die reiche Anordnung der Tafel, mit aufwartenden Hofleuten, erkennen, zeigt überhaupt einzelne Motive, welche die Schule der van Eyck später ausbildete, so unter den Landschaften auch eine winterliche, mit Contrasten der Architektur und des Schnees[4].

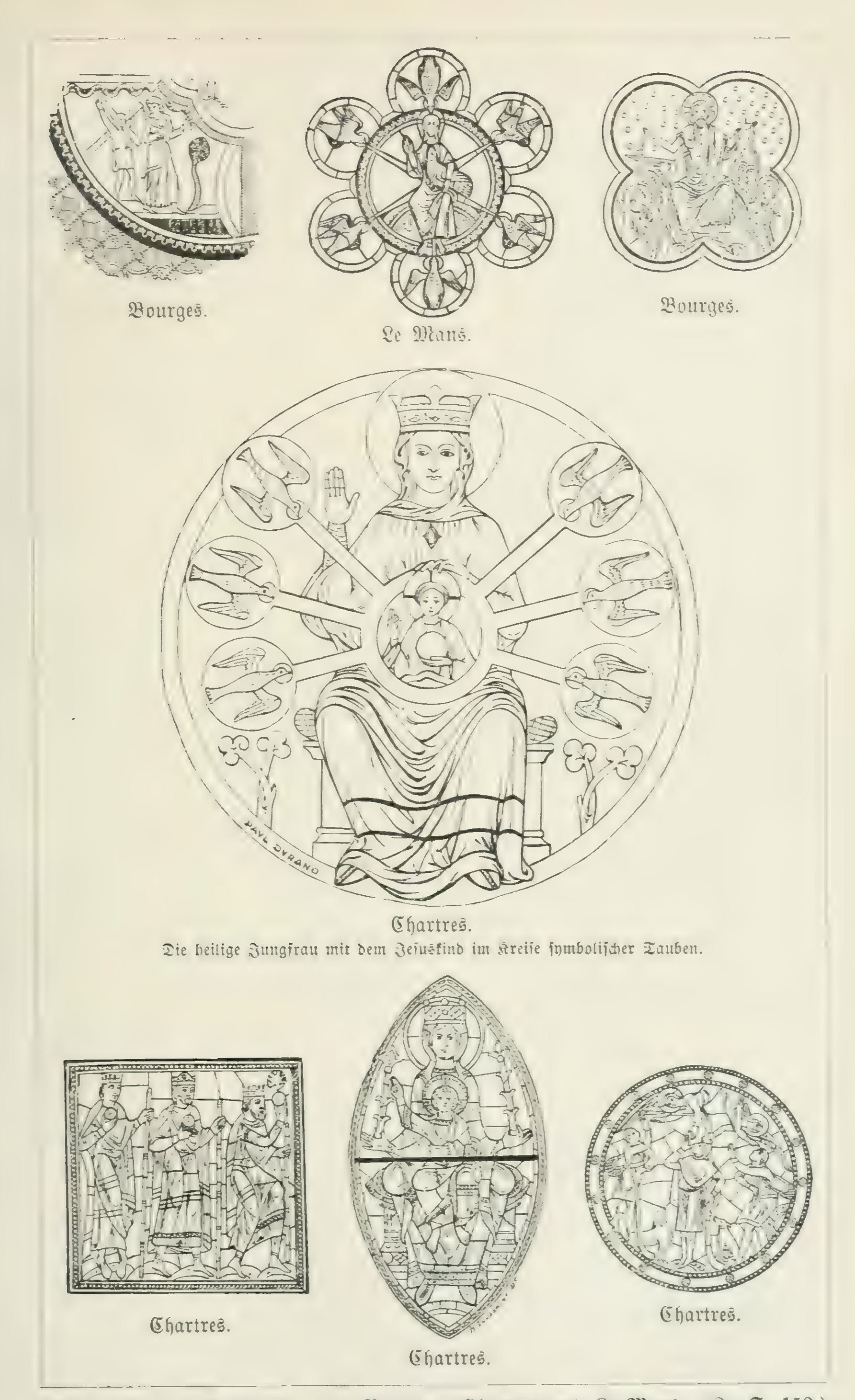
---

[1] Paris, Bibl. nat. lat. no. 919. Abbild. bei Silvestre, Palaeographie univ. III.

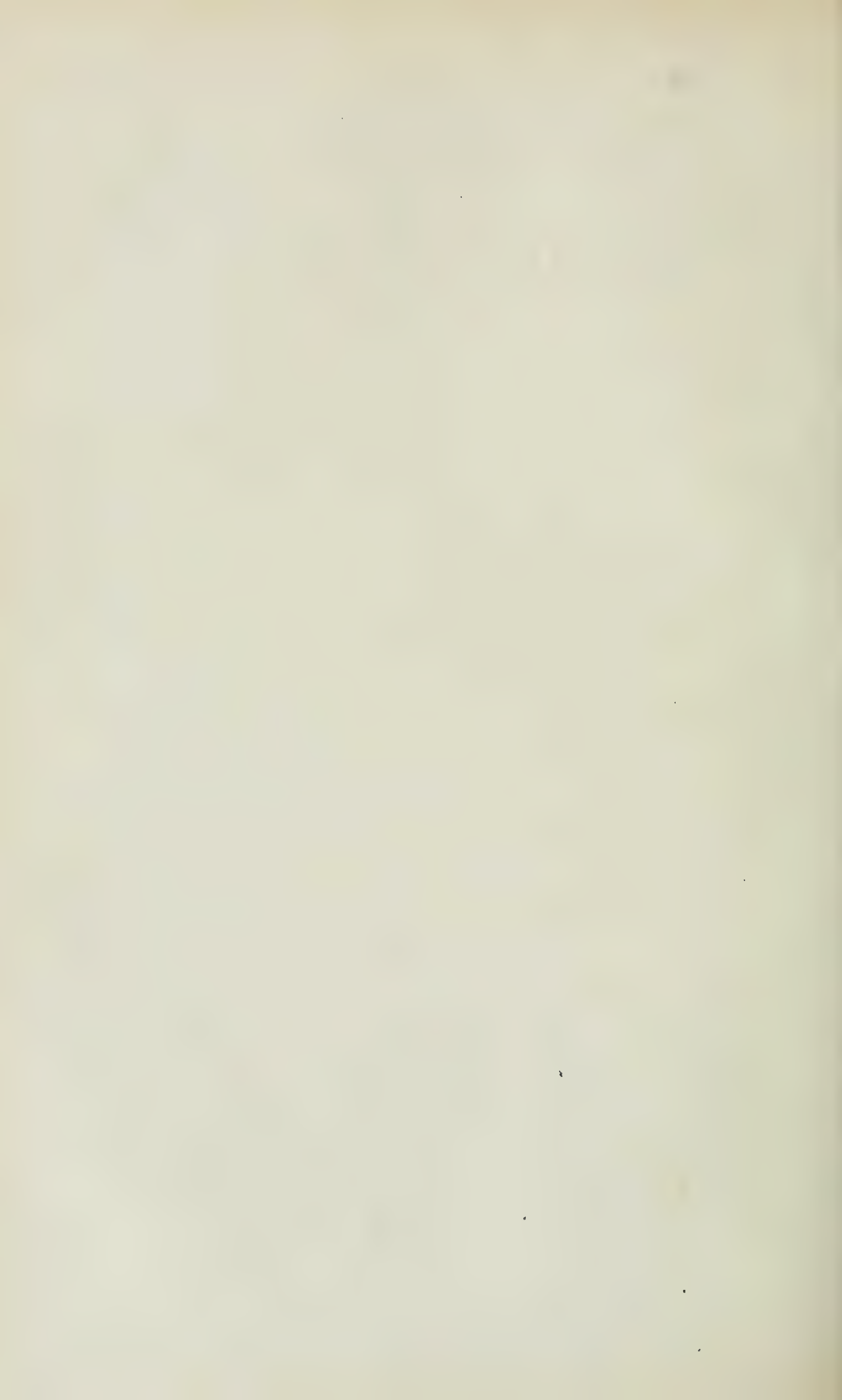
[2] Waagen III, 339 f. Die daselbst angegebene Notiz ist nach dem Inventar von de Laborde a. a. O. I, CXXI u. II, XLV zu berichtigen.

[3] Waagen, Treasures of Art in Great-Britain, London 1854, I, 113.

[4] Im Besitz des Herzogs von Aumale. Vgl. Waagen in Quasts Zeitschr. für Arch. u. K. II, 231. Abbild. bei Lecoy de la Marche, p. 222. Man vermuthet, es sei dieser Codex jenes im letzten Inventar des Herzogs angedeutete Fragment: ‚plusieurs cahiers d'une très riche heure que faisait Pol de Limbourc et ses frères'.



Glasgemälde der Kathedralen von Bourges, Chartres und Le Mans. (Zu S. 153.)



Während so die Miniaturkunst, an den Höfen gepflegt, zahlreiche kostbare Denkmäler hervorbringt, die nur jenen hohen Kreisen zugänglich bleiben, bereitet sie doch einer neuen Richtung der Tafelmalerei die Wege, in der volksthümliches Leben und Zeitcostüm zur Geltung kommen. Aus der Berührung des niederländischen Realismus mit französischer Noblesse und Feinheit ergibt sich nun der lebensvolle Stil der van Eyck, in seiner Breite, Energie und Kraft ein Bild des mächtig aufblühenden Bürgerthums, voll Farben- und Lebenslust, die Eigenart und Bedürfnisse germanischen Kunstgefühls aussprechend.

Glasmalerei.

Von den Wänden romanischer Kirchen eilte die in historischer Folge episch erzählende Kunst zu den mächtigen, gotischen Fenstern der Kathedralen. Beginnend in der westlichen Rose, über dem Eingang, ziehen sich die Bilder an den Seitenschiffen hin zum hohen Chor, in den Fenstern der Querschiffe noch einmal zu größeren, abgeschlossenen Compositionen gesammelt. Diese Folge hat sich in keiner französischen Kirche unbeschädigt erhalten, doch können wir aus dem Vorhandenen uns immerhin ein Ganzes zusammensetzen. Dazu bietet uns die Kathedrale von Chartres mit einer großen Anzahl von Bilderreihen, größtentheils dem dreizehnten Jahrhundert entstammend, vorzügliches Material[1]. Die Rose der Westwand enthält das Jüngste Gericht, wie es auch bei Wandmalereien an dieser Stelle üblich war. Dann finden sich in den großen Radfenstern des Obergeschosses Einzelgestalten von Propheten, Aposteln und Heiligen, in den unteren Scenen aus der Passion, die Geschichte des Joseph, Legenden von Nicolaus, Stephanus, Eustachius, Thomas von Canterbury und die Parabel vom verlorenen Sohne, letztere breit und lebhaft mit Benutzung weniger Personen dargestellt; zumal die Schilderung üppigen Lebens ist nach Art weltlicher Miniaturen in einem ritterlich feinen Tone sehr umständlich vorgetragen[2]. Diese Neigung zum Genrehaften spricht sich noch mehrfach aus, denn jene Fenster wurden theils von Privatpersonen, theils von Innungen gestiftet, und so sehen wir darin oft Handwerker recht naiv bei ihrer Arbeit geschildert. In den großen Fenstern des Querhauses findet man noch den lehrenden Christus, von Engeln, den Symbolen der Evangelisten und den 24 Aeltesten umgeben, ferner Maria, im Kreise symbolischer Tauben (Tugenden), vieler Engel, Könige und Propheten.

---

[1] Lassus et Duval, Monographie de la cathédrale de Chartres. Vgl. noch Hucher, Vitraux peints de la cathédrale de Mans, Paris 1865. Für das Allgemeine: Lévy et Capronnier, Histoire de la peinture sur verre en Europe, Bruxelles 1860, und Magne, L'oeuvre des peintres verriers français, Paris 1885.

[2] Auch in den Kathedralen von Bourges und Sens findet sich dieser Cyklus. Vgl. Cahier et Martin, Monographie de la cathédrale de Bourges, Paris 1841—1844. Eine Abbildung bei Woltmann und Wörmann I, 374.

Aehnlich sind die Bilderkreise in den Kathedralen zu Reims, Amiens, Troyes, Sens, Châlons, Tours, Auxerre. Naturgemäß hat sich in jenen Gegenden, welche die Heimat des gotischen Baustils ausmachen, die Technik der Glasmalerei auch am frühesten entfaltet.

Karl V. gab seine besondere Neigung für dieselbe durch eine Menge von Aufträgen zu erkennen. Außer den sechs großen Fenstern, womit er 1360 seine Lieblingskirche der Cölestiner ausschmücken ließ, hatte er alle Fenster der Kapellen und Zimmer im Louvre, wie im Palast von S. Paul mit Glasmalereien nach der Zeichnung des Bildhauers Jean de S. Romain versehen lassen [1]. Die Darstellungen waren vornehmlich Heilige, unter Baldachinen sitzend oder stehend. Außerdem enthielten die Zimmer des Königs, der Königin und der Prinzen Wappen in Glasmalerei; jedes der Fenster hatte nur 22 Sols gekostet [2]. Dieser Geschmack fürstlicher Personen, ihre Schilder auf die Fenster der Kapellen, Paläste und auch Kirchen zu setzen, fand sich theilweise schon im dreizehnten Jahrhundert; so sieht man noch jene des Bernhard d'Abbeville, Bischofs von Amiens, über dem Hochaltar der 1269 vollendeten Kathedrale.

Die Bestimmungen des hl. Ludwig betreffs der Glasbilder in der S. Chapelle [3], der alten königlichen Palastkapelle, wurden von seinen Nachfolgern gewissenhaft vollzogen. So verordnete Karl VIII. in seiner Charte vom 4. December 1483 eine gewisse Summe zur Unterhaltung derselben, und bis in die Mitte des siebzehnten Jahrhunderts wurden die dem König zugefallenen, aber von ihm der Kapelle geschenkten Einkünfte zur Erhaltung derselben verwendet. In neuester Zeit benutzte man die Ueberreste jener Glasbilder bei der stilgemäßen Restauration der Kapelle.

Liebe zur Einfachheit, wie sie in den ersten Klöstern der Cistercienser herrschte, war bekanntlich Ursache, daß dieser Orden gesetzlich verbot, andere als weiße Fenster zu haben [4]; jedoch waren dies nicht farblose Gläser, sondern Grisailles, wie sie auch in deutschen Bernhardinerkirchen vorkommen. Andere Stifter führten den Gebrauch bunter Ornamente in Verbindung mit Grisailles ein, wie sie z. B. die Kirche zu Cluny und eine Kapelle von S. Germain-des-Prés besaßen. Diese farbigen Zuthaten auf gotischem Netzwerk, von matten grauen und gelblichen Tönen eingeschlossen, bieten oft hohen coloristischen Reiz [5]. 1380 wurden für das königliche Collegium von

---

[1] Levieil, Glasmalerei. D. Ausg. Nürnberg 1779 (B. XIV des ‚Schauplatz der Künste und Handwerke'), S. 71 ff. [2] Sauval, Antiquités de Paris, 1724, II, 20.

[3] Félibien, Histoire de la ville de Paris, 1725, bei Levieil S. 75. ‚Verreriae' heißen die Fenster in der Urkunde Ludwigs, bei Karl VIII. ‚voiries'. Karl V. und Karl VI. hatten die Glasmaler in Freiheitsbriefen schon seit 12. August 1390 von allen Abgaben erledigt. [4] Capit. Gen. Cisterc. dist. I, cap. 30, bei Levieil S. 76.

[5] Mehrere Grisailles im Franz. Museum beschreibt Lenoir, Musée des monuments français, 1800—1806.

Navarra Fenster mit Allegorien der theologischen Tugenden angefertigt und unter Karl VI. verschiedene Wappen für den Chor von S. Severin; etwas älter war eine Reihe anderer Schilder in der Kirche des königlichen Collegiums zu Paris, die aber schon 1750 beseitigt wurden. Auch eine Composition in der Kirche des hl. Ludwig zu Poissy, die Krönung desselben, sowie Bildnisse verschiedener Herzöge von Bretagne, auf den Fenstern der Carmeliter- und Franziskanerkirche in Nantes, gehören dem Ende des Jahrhunderts an [1].

In der Französischen Schweiz, welche einen Theil Burgunds ausmachte, herrschte naturgemäß in der Kunst französischer Geschmack. So sehen wir in der schönen Rosette des südlichen Querschiffes der Kathedrale zu Lausanne eine in Frankreich übliche Darstellung [2] des Zeit- und Weltkreises, wie sie fast in jedem größeren Cyklus der früheren gotischen Epoche vorkommt. Es sind die einzigen Glasbilder, welche die Stürme des sechzehnten Jahrhunderts überdauert haben, und bilden eine Composition von seltener Reichhaltigkeit der Beziehungen. Außer den vielen im Maßwerk vertheilten Blattornamenten bestand dieselbe aus nicht weniger als 61 Bildern in der Rosette, von denen 40 noch existiren. So sieht man in dem unteren Theil Scenen aus dem Leben Johannes' des Täufers, wie er auf Christus hinweist, den Herodes tadelt und enthauptet wird; dann die Apostel Petrus und Johannes am Grabe Christi; dazu kommen allegorische Gestalten: eine Frau, von Vögeln umflattert, als ‚Aerimancia', die Weissagung aus der Luft, bezeichnet; eine andere zwischen Flammen, ‚Pyromancia' genannt, u. a. Dem Mittelstück, dessen ehemalige fünf Bilder nicht mehr existiren [3], schließen sich vier große Halbkreise und zwischen denselben wieder kleinere an, jene vier, diese fünf Rundbilder enthaltend. Erstere stellen die Monate durch gewisse Arbeiten dar, so daß je drei um ein mittleres (die betreffende Jahreszeit enthaltend) gruppirt sind, während die äußeren Kreisabschnitte die vier Elemente aufweisen, von den Zeichen des Thierkreises und den Gestalten von Sol und Luna umgeben. Dazwischen sieht man Repräsentanten der vier Ströme des Paradieses und zwei halbe Medaillons mit seltsamen Zwitterwesen, wie sie bei den Kirchenvätern und in den Reisebeschreibungen jener Zeit als Bewohner

---

[1] Gessert, Geschichte der Glasmalerei, Stuttgart und Tübingen 1839, S. 84.

[2] Eingehende Beschreibung mit Abbild. bei Rahn a. a. O. S. 567 ff.

[3] Vielleicht enthielt die Mitte eine thronende Figur des Jahres, wie auf dem Bodenbelag in S. Michele zu Pavia. Vgl. Aus'm Weerth, Der Mosaikfußboden in S. Gereon bei Köln, Bonn 1873, S. 14. Merkwürdig ist die Uebereinstimmung dieser ganzen Anordnung mit den Vorschriften des Malerbuches vom Athos § 438: ‚Πῶς ἱστορίζεται ὁ μάταιος χρόνος τοῦ βίου τούτου.' Vgl. Didron in den Annal. archéol. I, livr. 8, und Jourdain et Duval, Le portail de S. Honoré, dit de la vierge dorée, Amiens 1844. Piper, Symbolik und Mythologie der christlichen Kunst I, 2, S. 337.

ferner Welttheile geschildert werden[1]. Dazu kamen noch in der Umrahmung die acht Winde, Profilköpfe mit blasendem Munde. Diese große Gedankenfolge ergibt nun ein Bild vom Kreislauf des menschlichen Lebens nach göttlicher Ordnung, von der Wechselwirkung aller Dinge in Zeit und Raum, dem Einfluß der Vorsehung in allen Ereignissen des Lebens[2].

Diesem reichen Inhalt entspricht Wahl und Zusammenstellung der Töne, denn sämmtliche Figuren treten hell und leuchtend aus blauem Grunde hervor; Gelb und Roth sind nur in kleineren Partien verwendet und von anderen Farben durch weiße und schwarze Einlagen getrennt. In Verbindung mit der höchst einfachen, linearen Zeichnung und scharfen Charakteristik ist die Gesammtwirkung eine durchaus harmonische. Figuren und Ornament sind noch ganz romanisch, ebenso weist der tiefsinnige Inhalt auf eine frühere Epoche der Kunst.

Zweiter Abschnitt.

Die Niederlande.

Als Wolfram von Eschenbach in seinem Parzival die Schilderer von Maestricht und Köln vor allen übrigen lobte[3], muß schon ein zünftiger Kunstbetrieb in den Niederlanden geherrscht haben. Tafelbilder sind aus dem frühen Mittelalter nicht vorhanden, doch hat der Eifer der letzten Jahrzehnte eine Anzahl Fresken von der Tünche der Aufklärung befreit und somit dem Urtheil weitere Anhaltspunkte verliehen[4]. Es lautet, soweit von diesen einzelnen Proben auf das Allgemeine zu schließen ist, nicht günstig im Verhältniß zu den gleichzeitigen Arbeiten der Miniaturmalerei. Betrachtet man z. B. die Krönung Mariä und den lebensgroßen Christophorus im Hospital Byloque zu Gent[5], oder die knieende Grabfigur in S. Martin zu Ypern, beide nach 1300

---

[1] Augustinus, De civ. Dei, l. XVI, c. 8. Eine Beschreibung noch bei Seb. Münster, Cosmographia, Basil. 1628, lib. VII, p. 1559.

[2] Didron (a. a. O. im Malerbuch) combinirt in geistreicher Weise die Sculpturen in S. Stephan zu Beauvais, die Fresken von Sophades in Thessalien, die Rose am Südportal der Kathedrale von Amiens, ein Glasbild in S. Nizien zu Troyes, ein Fenster der Kathedrale von Canterbury und führt dazu eine Stelle aus ‚Barlaam und Josaphat' an, wo das Leben unter dem Bilde eines Mannes geschildert wird, der, vor dem Einhorn fliehend, in einen Abgrund stürzt und sich im Falle an einen Strauch hält, den zwei Mäuse, eine weiße und eine schwarze, benagen ꝛc.

[3] Vers 4705.

[4] Belege bei Crowe und Cavalcaselle, Geschichte der altniederländischen Malerei, Leipzig 1875, S. 5 f.

[5] Messager des arts et des sciences de la Belgique 1834, p. 200; 1840, p. 224. Eine fernere Malerei in der Ancienne chapelle de Leugemete in Gent, darstellend den Aufmarsch der Armbrustschützen. Vgl. Wauters, La peinture flamande, Paris s. a. p. 19, mit Abbildung

entstanden, so ergeben sich rohe Arbeiten, ohne künstlerischen Sinn und geistige Vorzüge, wie sie bei Miniaturen zur Geltung kommen. Der Grund lag darin, daß die niederländischen Buchmaler vielfach im Dienste französischer Fürsten beschäftigt waren, daß nicht bloß in politischer, sondern auch in künstlerischer Beziehung diese von verschiedenartiger Bevölkerung besetzten Lande zwischen den beiden großen Nationen schwankten und erst allmählich ihre Selbständigkeit durch wechselndes Anschließen und Abstoßen zu erringen vermochten. Die Fürsten suchten Familienbande mit dem französischen Königshause und bewegten sich ganz im Kreise französischer Politik, eine Richtung, die ebensowohl die östlichen, wie die westlichen Niederlande ergriffen hatte, da Holland schon 1299 durch das Aussterben seiner einheimischen Dynastie an die Frankreich zuneigenden Grafen von Hennegau fiel und auch ihre bayrischen Nachfolger den französischen Einfluß zur Herrschaft kommen ließen. Nach dem Aussterben der Herzöge von Burgund kam dieses Lehen an Philipp, den Sohn König Johanns, welcher mit der Tochter des letzten Grafen von Flandern eine Ehe schloß und nach dessen Tode, 1384, auch seine Länder erwarb, zu denen außer Flandern noch Antwerpen und Mecheln gehörten. Ein Jahr vorher war der Stamm der Grafen von Brabant und Limburg erloschen, 1407 nahmen die Söhne Philipps, als zunächst Berechtigte, von diesen Ländern Besitz, welche 1428 mit Burgund vereinigt wurden. Auch den Grafen von Holland und Hennegau, schon seit 1385 mit dem Hause Burgund verschwägert, folgte letzteres in der Herrschaft, welche gegen Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts, nachdem noch andere Territorien hinzugekommen, ein stattliches Reich umfaßte. Seine Fürsten bewahrten Neigung zu Frankreich, welche das Volk nicht theilte. Seit der entscheidenden Schlacht bei Kortryk, 1302, wo die Blüte des französischen Adels den Untergang fand, haben flämische Innungen noch oft ihre Kraft mit dem Nachbarlande gemessen, wie auch im innersten Fühlen und Denken durch das Aufblühen der Städte sich ein schroffer Gegensatz jenes civilen und demokratischen Elementes mit dem ritterlichen Stolz Frankreichs herausbildete. Den eigenen Landesherren gegenüber hatten die flandrischen Städte ihre verbrieften Rechte zu wahren verstanden.

Diese Verschiedenheit des Charakters und politischer Antagonismus hinderten weder die Aufnahme französischer Architekturformen in den Niederlanden, noch den Einfluß einer mehr höfischen, idealen Schulrichtung in der Buchmalerei, welche nicht ohne ersichtlichen Einfluß auf den prächtigen und realistischen Stil der van Eyck und ihrer Nachfolger geblieben ist; wie die rohen Ueberreste der Frescomalerei zeigen, bedurfte jene nüchterne Auffassung veredelnder Elemente zur Entfaltung nationalen Kunstlebens.

Von Miniaturen wären diejenigen eines Missale in der Bibliothek zu Oxford, etwa aus dem Jahre 1320, bemerkenswerth [1], denn sie zeichnen sich

[1] Bodl. nr. 313. Douce. Vgl. Crowe und Cavalcaselle S. 6.

durch verständige Composition, Ernst und würdevolle Haltung der Figuren aus. Breite, eckige Kopftypen mit starkem Bart, lange und schmale Finger, ein schlichter, natürlicher Faltenzug, Bogen und Säulen von reichem Steinwerk deuten die Grundzüge flämischer Kunstrichtung an.

Eine Bilderbibel der Pariser Bibliothek[1] zeigt in nicht weniger als 5124 kleinen angetuschten Federzeichnungen noch viel vom Charakter der früheren Kunstepoche. Von den immer paarweise auftretenden Vignetten werden die oberen durch die unteren ergänzt oder erklärt. Diese Bilder sind zum Theil noch streng symmetrisch aufgebaut und zeigen würdevollen Charakter bei heiligen Personen, doch tritt hin und wieder eine humoristische Auffassung zu Tage. Sie nehmen noch manchen Zug aus der vorigen Epoche herüber, die Umrisse aber sind schon mit dem Pinsel gemacht, die Körperformen von größerer Naturwahrheit, die weichen Falten der Gewänder zart abgerundet.

Etwa um 1380 dürfte ein Brevier geschrieben sein, welches, nach einer Notiz Flamels, von Karl VI. an Richard II. von England kam, nach dessen Tode aber aus der Hand seines Nachfolgers, Heinrichs IV., an den Herzog Johann von Berry überging, welcher es seiner Nichte Marie de France schenkte. Die mit großer Feinheit entworfenen Bilder sind nicht minder für die Zeit des Ueberganges wichtig, als jene der vorher genannten Codices: bei manchen sind hier noch alle Conturen in Schwarz gezeichnet, bei anderen nur die der Köpfe und Hände, während das Costüm schon mit dem Pinsel weich modellirt ist. Als Beispiel feiner Naturbeobachtung dürfte die Scene ‚Paulus auf Malta, die Schlange ins Feuer werfend‘, sowie manche der Grotesken Erwähnung finden[2].

Das Hauptdenkmal jener Epoche ist aber ein Codex des Marco Polo und sechs anderer damals berühmter Reisebeschreibungen in französischer Uebersetzung[3]. Eine lange Notiz Flamels gibt den Inhalt des Buches an und besagt, daß Johann von Burgund es seinem Onkel Johann, Herzog von Berry, verehrt habe. Dieser Herzog von Burgund, unter dem Namen ‚der Unerschrockene‘ bekannt (1405—1419), kümmerte sich wenig um Literatur, so daß die Herstellung des Codex wohl noch in die Zeit Herzog Philipps des Kühnen zu versetzen ist. Die fabelhaften Erzählungen jener Reisenden haben dem Maler Gelegenheit geboten, seine Phantasie nach allen Richtungen hin walten zu lassen: so findet man Menschen mit dem Gesicht auf der Brust, aber hin und wieder auch biblische Gegenstände. Von eigenem Reiz sind die hellen und zarten Farben der meist romanischen Architektur. Bei Gewändern und Geräthen kommt röthlich lasirtes Gold vor, dagegen haben die schachbrettartigen Muster der Hintergründe blauer Luft Platz gemacht, welche gegen den Horizont schon hellere Abstufung erkennen läßt.

[1] Mscr. fr. no. 6829. Vgl. Waagen III, 327 und Handbuch I, 50.
[2] Paris, Suppl. lat. no. 700. [3] Paris, Mscr. fr. no. 8392.

Noch bedeutender ist ein der Inschrift nach im Jahre 1407 vollendetes Gebetbuch der Bodleyana zu Oxford, dessen Compositionen durch Fülle und solide Technik hervorragen. In einzelnen Motiven, so den Beschäftigungen der Monate, den singenden Chorknaben, überrascht seltene Frische der Auffassung [1].

Wenige Jahre später dürften die Miniaturen eines anderen Gebetbuches, im Britischen Museum, entstanden sein, welche von einem niederländischen Maler herrühren. Besonders zeichnen sich aus: die Verkündigung, mit drei sehr lieblichen singenden Engeln; die Anbetung der Hirten; Maria lesend; die beiden Johannes; die vier Kirchenlehrer; besonders aber die Kreuzigung und Himmelfahrt Mariä, welche der ganzen Auffassung nach einen denkenden Künstler verrathen [2]. Ein anderes dort befindliches Manuscript, die Gedichte der Christine von Pisan, besitzt mehrere gute Illustrationen niederländischen Charakters, welche für die Auffassung mythologischer und profaner Objecte sehr bezeichnend sind, da sie im Gewande einer ritterlichen Zeit auftreten [3]. Nach dem Dedicationsbilde wurde es für eine Königin von Frankreich angefertigt.

Dem Anfange des fünfzehnten Jahrhunderts gehört eine Apokalypse mit altholländischer Uebersetzung an, in deren Miniaturen sich weniger Schönheitssinn und größerer Naturalismus aussprechen, als in den niederländischen. Die Proportionen neigen hier zum Kurzen, die Figuren sind im Verhältniß zum Raum klein, daher wirkt die Auffassung mehr landschaftlich. Die sehr stark und mit Geschick aufgetragenen Farben sind von mattem Glanz [4].

Fragen wir uns nun, wie es gekommen ist, daß die niederländische Kunst schon früh mit Vorliebe ihre Objecte, auch diejenigen classischer Zeiten, in die Gegenwart und in zeitgenössische Tracht kleidete, so dürfte der Einfluß festlicher Aufzüge, dramatischer, geistlicher und profaner Spiele daran Antheil haben, denn die Innungen trugen nicht nur alle Kosten der Aufführung, sondern wirkten darin mit [5]: so kam die Jugend- und Leidensgeschichte Christi, das Leben Mariä jener Zeit nahe, sie war mitfühlend und mitthätig nach jeder Richtung hin. Die Maler aber lebten im Bann jener malerischen Eindrücke, ohne die Traditionen classischer Zeiten, welche in Italien die Kunst länger vor solchem Anachronismus bewahrt haben.

Für die nordische Malerei mit ihrer behaglichen, an den Reliefstil erinnernden Vortragsweise, mit ihrer Vorliebe, zahlreiche Episoden in einen Raum zu verlegen, der Steifheit in Gruppen und Faltenlage, der sorgsamen Nachahmung der Architektur war jedenfalls das bemalte Holzrelief ein Vorbild, wie es ja auch mit den Tafeln am Altar selbst in nächster Verbindung

[1] Douce 144. Waagen, Handbuch I, 51 f.; Treasures of Art etc. III, 75 ss.

[2] Addit. nr. 16997. Treasures of Art etc. I, 125. [3] Harleian 4431.

[4] Paris, Suppl. lat. no. 165, 26. Vgl. Waagen III, 340 f.

[5] Crowe und Cavalcaselle a. a. O. S. 11. Vgl. Springer, Ikonographische Studien, Wien 1860. (Mittheil. d. k. k. C.-Comm.)

bleibt. Die Behandlung der Schnitzwerke hing aufs engste mit der Malerei zusammen, gehörte zum Gewerbe der Tafelmaler: ehe man Farbe und Vergoldung auftrug, wurden sie mit Gips überzogen und so, von den Härten des Bildschnitzers befreit, in den Reiz der Farbenwelt gekleidet; kein Wunder, daß die Gunst des Zeitalters sich ihnen lebhaft zuwandte und bis zum sechzehnten Jahrhundert steigend erhielt.

So gewöhnten sich die Maler an die Natur des Reliefstils, welcher Jahrhunderte lang das Tafelbild influenzirt und ebenso in den Schulen von Brügge und Gent, wie in denen von Tournay und Brüssel nachzuweisen ist[1]. Auch die in den Niederlanden vornehmlich geübte Oeltechnik hängt mit der Bemalung plastischer Werke zusammen. Dem Anstrich einzelner architektonischer Bautheile, der Statuen, der Geräthe diente das Oel ja auch während der romanischen Epoche und ist schon in der byzantinischen verwendet worden; jetzt wird bei der Liebhaberei für glänzende und prächtige Farben an Grabmälern und Statuen contractlich nicht selten die Oelfarbe stipulirt[2]. Dadurch kam der Gebrauch mehr und mehr in die Tafelmalerei, welche zunächst noch der Tempera huldigte.

Die Zünfte der Maler und Bildhauer, welche bis dahin größeren Innungen eingereiht waren, erhielten nun selbständige Rechte und zwar im Norden früher als in Italien, denn die S. Lucas-Gilden von Brügge und Gent sind älter als jene in Florenz. Sie präsentiren sich als Corporationen strenger Geschlossenheit, mit wiederkehrenden Gesetzen in Betreff der Aufnahme, Lehrzeit, des Meisterstückes. Ein Vorstand regelt den Gebrauch des Materials, welches nur von bester Qualität sein darf; Schöffen erledigen die Rechtsfragen zwischen den einzelnen Mitgliedern und ihren Bestellern mit peinlicher Gewissenhaftigkeit[3]. Aus den erhaltenen Registern läßt sich dann eine Anzahl von Namen zusammenstellen. Im Jahre 1337 constituirt sich unter der Protection des hl. Lucas die Corporation der Maler in Gent, dann kommen 1341 die von Tournay, jene von Brügge 1351, von Löwen vor 1360 und von Antwerpen gegen 1382. Ueber die Gilde von Ypern mangeln genauere Daten, aber schon 1323 und 1342 findet man in den Registern die Erwähnung[4] von ‚pourttraittures' und ‚ymages', für die Grafen oder für die Commune ausgeführt von den Malern Soyer, Jehan de la Zaide und Loy le Hinxt.

[1] Crowe und Cavalcaselle a. a. O. S. 8.

[2] So gibt es auch eine Verordnung Heinrichs III. von England, aus dem Jahre 1329, seinem Schatzmeister, einem gewissen Odo und dessen Sohn, welche die Oberleitung hatten, eine Summe für Farben, Oel und Firniß zu zahlen. Vgl. Fiorillo, Gesch. der zeichn. K., V, 94.

[3] Bulletins de l'Académie de Bruxelles, vol. XX.

[4] Van den Pereboom, Ypriana, II. 269. Van den Putte, De quelques oeuvres de peinture conservées a Ypres (Annales de la West-Flandre, II, 180); bei Wauters, La peinture flamande, p. 21.

Die früheste urkundliche Erwähnung eines Tafelbildes datirt von 1353; es ist dies eine Darstellung des Martyriums von S. Levinus, welche Jean van der Most für die Abtei von S. Bavo bei Gent ausführte[1]. Dann erhalten wir Nachricht über die erste Anstellung eines Malers im fürstlichen Hause, des Johann van der Asselt, welcher 1365 zum Hofmaler des Grafen von Flandern ernannt wird. Als Ludwig von Maele später die Errichtung einer Begräbnißkapelle in Notre-Dame zu Courtray anordnete, worin die Bildnisse der Regenten bis auf ihn angebracht werden sollten, wurden Johann van der Asselt und André Beauneveu zugezogen, und vielleicht haben wir in den von der Tünche befreiten Wandbildern jener Kapelle Arbeiten beider Künstler vor uns, die aber noch sehr alterthümliches Gepräge an sich tragen. Weitere Nachrichten besagen, daß ‚Maistre Jehan de Hasselt' für Ludwig von Maele in einem Schlosse zu Gent eine Madonna malte und 1386 von Philipp dem Guten mit einem Altarbild für die Franziskanerkirche daselbst beauftragt wurde[2]. Von André Beauneveu bemerkt Froissard, daß er in Frankreich und England nicht seinesgleichen gefunden habe[3]. Außer Beauneveu lebten noch andere niederländische Künstler am Hofe Karls V. in Frankreich, so der Bildhauer Hennequin de Lièges, der Maler Jehan de Bruges.

Johann von Brügge ist der erste flämische Künstler mit größerem Ruf, doch fehlen uns weitere Nachrichten. In einer Karl V. überreichten Bibel, vom Jahre 1371, nennt er sich ‚Maler des Königs' und fügt hinzu, daß er sie mit eigener Hand illuminirt habe[4]. Eine zweite Bibel, im Haager Museum Werstreenen, mit dem Datum 1372, wird ihm ebenfalls zugeschrieben[5]; man sieht hier den Maler knieend sein Buch dem König überreichen, eine Scene von sehr ausgeprägtem Charakter. 1376 erhielt Johann von Brügge durch den Herzog von Anjou, des Königs Bruder, den Auftrag, Cartons für Teppiche mit Scenen aus der Apokalypse zu entwerfen, welche die Kathedrale von Angers besitzt. Der Maler soll sich für diese Compositionen an den Miniaturen eines alten Manuscripts, welches Karl V. zu dem Zweck

[1] E. de Busscher, Recherches sur les peintres gantois, Gand 1859, p. 166. Zu gleicher Zeit lebte auch der brabanter Maler und Miniaturist Jean van Woluwe, ein Cleriker, der für die Herzogin in Brüssel ein Diptychon malte. Vgl. Pinchart, Archives des arts, III, 96. Wauters l. c. p. 23.

[2] De Laborde I, Introd. p. L.

[3] ‚N'avoit pour lors meilleur ni le pareil en nulles terres, ni de qui tant de bons ouvraiges fuissent demeurés en France ou en Haynnau, dont il estoit de nation, ni au royaulme d'Angleterre.' Bei Wauters l. c. p. 29.

[4] ‚Et Johannes de Brugis, pictor Regis praedicti, fecit hanc picturam propria sua manu.' Schon Montfaucon gibt eine Zeichnung aus dieser Bibel; vgl. Fiorillo III, 85.

[5] Wauters l. c. p. 26, Abbildung p. 25. Er heißt in den Urkunden: ‚Hennequin de Bruges, peintre du Roy' oder ‚Jehan de Bruges, peintre et varlet de chambre de monseigneur le roi Charles V.' Vgl. noch Chronique des arts 1877, du 3 nov., p. 321.

seinem Bruder geliehen hatte, inspirirt haben [1]. Uebrigens läßt die Bezeichnung ‚pictor‘ schließen, daß er auch Tafeln gemalt habe. Von den Arbeiten Beauneveu's ist nichts auf uns gekommen, als ein livre d'heures, in der Nationalbibliothek zu Paris, und eine Miniatur en grisaille, in der Bibliothek zu Brüssel [2]. Kein Zweifel, daß diese hervorragenden flämischen Künstler auf die französische Malerschule und ihre Entwicklung bedeutenden Einfluß geübt haben, deren Verwandtschaft mit den van Eyck so oft betont worden ist. 1391 constituirte sich die Corporation der Maler und Bildhauer in Paris, 1415 wurde ihr erster berühmter Künstler, Jean Fouquet, geboren.

Durch Philipp den Kühnen von Burgund wurden französische Sitten nach Brügge verpflanzt; denn die Prachtliebe dieses Fürsten verlangte eine Anzahl von Fachkünstlern, vornehmlich Goldschmieden, dann Bildschnitzern und Malern. Als französischer Prinz begünstigte er Johann von Orléans und Colart von Laon, lernte aber auch flandrische Kunst schätzen und hielt zwei Maler, Johann von Beaumez und Johann Malvel, im Solde; zu seinem Haushalt gehörte der Hofmaler Melchior Bröderlam. Von ersterem wissen wir nicht viel mehr, als daß er 1377 als ‚painter‘ und ‚varlet de chambre‘ fungirte und noch 1395 lebte. Johann Malvel decorirte 1392 einige Altarschreine, von denen ein Diptychon täglich vor dem Betstuhl des Herzogs aufgestellt wurde [3]. Später beschäftigte ihn die Ausmalung der Karthause in Dijon. Johann ohne Furcht bestätigte den Maler in seinem Amte, der bis 1415 lebte. Melchior Bröderlam wohnte zumeist in Ypern, mit Fahnen und Altarschreinen beschäftigt [4]. 1382 erscheint er zuerst in den Liller Rechnungsbüchern des Herzogs, später als mit 200 Francs besoldet und in verschiedenartiger Thätigkeit. Im Verein mit dem Bildhauer Jacob de Baerse von Termonde hat er dann mehrere Altarwerke vollendet [5], von denen zwei im Museum zu Dijon aufbewahrt sind.

Diese stellen Verkündigung, Heimsuchung, Darstellung und Flucht nach Aegypten vor [6], im künstlerischen Ausdruck bleiben sie auf der Grenze dieser und der nachfolgenden realistischen Epoche. Die Formen der Köpfe sind zwar noch rundlich, weich, dabei — wie jene Mariä und des Simeon auf der Darstellung im Tempel — nicht ohne Schönheitsgefühl, doch tritt besonders bei männlichen Typen ein derber Realismus zu Tage. Die Gewänder sind

---

[1] Guiffrey, Histoire générale de la tapisserie; France p. 11 ss.

[2] Die ‚imaiges et peintures‘, womit er 1390 das Schloß des Herzogs von Berry in Meun decorirte, sowie die Bilder in der Gerichtshalle zu Valenciennes, seiner Geburtsstadt, sind untergegangen.

[3] De Laborde I, Introd. p. XXIII. Passavant, Kunstblatt 1843, Nr. 54.

[4] Annales de la société archéol. d'Ypres II, 175.

[5] De Laborde I, Introd. p. LXXIII.

[6] Abbild. bei Wauters p. 30. Vgl. Crowe und Cavalcaselle S. 23 f. Waagen, Handbuch, I, 53.

hell und farbig, Hintergründe, Bäume noch völlig conventionell. An beiden ist das Wappen Philipps des Kühnen und seiner Gemahlin, Margaretha von Flandern, zu sehen. Uebrigens erinnert die flache Malerei an Reliefs, während der goldene Hintergrund, auf dem die Landschaft hart abschneidet, und die aus Gott Vater auf Maria herabfließende Glorie von Strahlen, den Miniaturen entlehnt sind. Jahrhunderte lang bildeten diese Schreine den Hauptschmuck der Karthause und wurden 1791 nur durch Uebertragung in die Kathedrale vor dem Untergange bewahrt.

Eine andere Tafel, ursprünglich für das Versammlungszimmer der Gerber in Brügge bestimmt, hängt jetzt in der Taufkapelle des Domes jener Stadt. Gegenstand ist die Kreuzigung, der Autor unbekannt. Christus, eine zwar lange und hagere, aber nicht unedle Figur, ist bereits verschieden, blaugekleidete Engel fangen das Blut in Kelchen auf. Unten zur Rechten Maria, ohnmächtig, von Johannes und zwei Frauen gestützt, während links der Hauptmann, ein Soldat und ein Mönch gruppirt sind. Die hl. Barbara, mit dem Thurm, und Katharina, mit dem Rade, schließen die Composition zu beiden Seiten. Auch hier macht sich die Thatsache geltend, daß die weiblichen Typen bei weitem gefühlvoller im Ausdruck und milder in der Form gerathen sind, als die sich in knochiger Derbheit präsentirenden männlichen. Die Malerei ist wiederum flach und breit im Halblicht, von schmalen Schatten eingefaßt. Aus diesem Künstlerkreise stammt vielleicht das oben genannte Skizzenbuch im Kupferstichcabinet zu Berlin.

Was nun das technische Verfahren dieser älteren flandrischen Maler betrifft, so scheint es, nach den Bildern in Dijon zu urtheilen, daß in den matten Fleischtönen Temperafarben dünner Substanz gebraucht wurden, indes bei den Gewändern ein Zusatz von gekochtem Oel, dem einzigen damals bekannten Trockenmittel, statthaben konnte. Mit den Gebrüdern van Eyck kommt dann eine neue Malweise zur Geltung, welche einen umfassenderen Gebrauch des Oeles, dauerhafter, gebleichter Trockenmittel und Firnisse zur Erzeugung tiefer, leuchtender Farbentöne mit sich bringt.

Dritter Abschnitt.

England.

Seit Heinrich II. erfreute sich die Sculptur in England besonderer Pflege: heißt es doch, daß die Königin Philippa den Bildhauern Vorbild für ihre Madonnen geworden sei, auch habe man in den Werkstätten viel nach der Natur studirt[1]. Noch mehr gewann die Sculptur unter Heinrich III., welcher

[1] Fiorillo, Gesch. d. z. K. V, 112 ff. Citat aus Hearne, Avesbury, append. p. 331.

Preise für die besten Werke aussetzte. 1257 errichtete man ein Denkmal für seine Kinder; man sah daran gemalte Heiligenfiguren mit goldenen Nimben, zwei davon gepanzert[1]. In der Kapelle der hl. Maria Magdalena bei Winchester gab es ebenfalls Malereien, zierliches Ornament in Schwarz und Braun an den Bogen, dann Heilige, wahrscheinlich vor 1280 vollendet[2]. Obgleich König Eduard I. gegen Schottland und Wales Kriege führte, hatten doch, vielleicht infolge geordneter Rechtspflege und strenger Polizei, Wissenschaften und Künste einigen Fortgang. Er selbst war ein Liebhaber derselben, wie der hinterlassene Schatz an geschnittenen Steinen und die Ausmalung des Westminsterpalastes darthun. Nach dem Brande von 1299 war derselbe glänzend erneuert worden. Die Bilder, Kriege der Israeliten darstellend, hatten französische Unterschriften und wurden im Jahre 1322 von dem Minoriten Symeon, der eine Reise nach Palästina unternahm, bewundert[3], gingen aber wahrscheinlich 1512 durch eine große Feuersbrunst unter. Zu derselben Zeit sind die Fresken in der Kapelle der heiligen Jungfrau hinter dem Chor der Kathedrale von Hereford entstanden; sie sollen von italienischen Malern herrühren, die sich unter Eduard in England niedergelassen hatten. 1312 ließ Walter de Langton, Bischof von Lichfield, die Wände seines Palastes mit der Krönung, Vermählung, den Kriegsthaten und dem Begräbniß Eduards I. verzieren.

Aus einer Parlamentsacte von 1300 ist zu ersehen, daß die Juweliere und Steinschneider bereits eine Zunft gebildet hatten[4]. Wahrscheinlich erhielten sie die besten Muster zu ihren Arbeiten aus Frankreich, besonders aus Caen und Calais, von wo kostbare Tapeten und goldene Gefäße nach England kamen. Auch finden sich Nachrichten, daß der Adel auf seinen Schlössern Malereien kriegerischen Inhalts und Jagdscenen ausführen ließ[5]. Zuweilen entlehnte man auch Objecte aus der Mythologie, wie z. B. die Scenen aus den Metamorphosen des Ovid im Palast zu Nonesuch waren[6].

Die Regierung Eduards III. zeichnet sich durch den Eifer aus, womit er die Künste zu fördern suchte.

Nach den vorhandenen Monumenten bildete sich nun doch ein nationaler Typus, denn die meisten hier thätigen Künstler waren einheimische, welche selbst größeren Aufträgen König Eduards III. genügen konnten. Der bedeutendste war die Ausmalung der Kapelle in Westminster, worüber uns in Rechnungen und Documenten mancherlei Aufschlüsse, wie auch eine Anzahl

---

[1] Gough, Monum. sepulcr. I, 49.

[2] Abbild. in Vetusta Mon. Brit. T. III, tab. 3.

[3] Warton, History of English Poetry, I, 114. Ueber den Brand von Westminster: Stowe, London, edit. 1599, p. 379. 387. 389.

[4] Acta Parlam. A. D. 1300, Edw. I. an. 28, cap. XX, bei Fiorillo a. a. O. S. 118.

[5] Chaucer's Dreme v. 1320. 2167. Vgl. Fiorillo, das. Anm. n.

[6] Warton, History of Engl. Poetry, I, 390.

von Namen, zugekommen sind [1]. Die Oberleitung war dem vom König sehr geschätzten Hugo von S. Albans übergeben, welcher das Recht erhielt, Maler und andere Arbeiter anzunehmen, nöthigenfalls auch holen zu lassen. Neben ihm erscheinen dann noch andere Meister von gleicher Bedeutung, wie John de Coton, Maynard und Barnaby. Nur einige Gehilfen sind Ausländer. Die Firnisse liefert Louyn de Bruges; den Glasmalern steht Magister Johannes aus Chester vor [2]. Von den Malereien selbst, welche acht Jahre zur Ausführung brauchten (1350—1358), ist nichts mehr vorhanden. Die Kapelle diente zu den Sitzungen des Parlaments und ihre Mauern wurden durch Bänke verdeckt, so daß man von den Bildern nichts mehr wußte; ein Zufall brachte sie ans Licht, und auf Veranlassung britischer Antiquare fertigte ein gewisser Smirke Zeichnungen davon, welche elf Jahre danach durch Stiche vervielfältigt wurden. Der spätere Brand der Kapelle und ihre Niederlegung zerstörte die Originale, so daß wir nur noch diese Copien besitzen. Der Bildercyklus nahm den unteren Theil der Wand bis zur Höhe der Fenster ein und zeigte in der Nähe des Altars die königliche Familie knieend, von S. Georg präsentirt, und zwar so, daß immer zwei Personen sich in einer durch Säulen getrennten Abtheilung befanden. Die Tracht ist Rüstung, beim König der Wappenrock nebst Arm- und Beinschienen. Schematische Haltung ohne individuelles Gepräge, Mangel an Perspective sind ihnen eigen. Darüber war die Anbetung der Könige, Darstellung im Tempel und Geburt Christi; zwischen den Wandarkaden sah man Engel in Vorderansicht, einen mit Wappen versehenen Teppich haltend [3]. Kleinere Scenen füllten den weiteren Raum unter den Fenstern und zwar je 8, im ganzen 64, andere Figuren von Heiligen und Engeln den noch übrigen Platz zwischen den architektonischen Gliedern, so daß der ganze Wandschmuck, mit nicht sparsamer Vergoldung, doch einen stattlichen Anblick gewähren mußte. Die bei der Aufdeckung der Malerei noch erhaltenen kleineren historischen Scenen erschienen dramatisch bewegt und auch mit einem gewissen Schönheitssinn entworfen, nur in den Formen etwas weich und verschwommen, so daß die männlichen Typen von weiblichen kaum zu unterscheiden sind. Im wesentlichen steht diese Leistung den Miniaturen der vorigen Epoche stilistisch nahe.

Der kunstfeindliche Geist der Puritaner hat leider mit den Werken der Malerei so gründlich aufgeräumt, daß wir außer diesen Zeichnungen nur noch wenige Ueberreste vorfinden, so jene auch zum Theil verdeckten im Kapitel-

---

[1] Vgl. Schnaase VI, 546 ff.

[2] Some account of The Collegian Chapel of S. Stephen Westminster, publicated by the Society of Antiquarians, London 1795. 1811 erschienen die Abbildungen nach Smirke. Smith, Antiquities of Westminster, 1807.

[3] Brailay & Britton, History of the ancient Palace of Westminster, London 1836. Gentleman's Magazine, T. LXX, II, p. 722. 839. 840; T. LXXI, II, p. 802; T. LXXIII, I, p. 31. 118. 204. 317. 423. Vgl. Fiorillo S. 149, Anm. m.

hause von Westminster. Wir finden hier Christus in der Glorie, von Engeln umschwebt. Diese Arbeiten, nicht ohne Charakter und Anmuth, dürften aus derselben Schule wie die erwähnten hervorgegangen sein. Mehrere 1395 am Monument König Richards II. gemalte Figuren sind vielleicht gehaltvoller, aber im Colorit sehr verblaßt.

Dieser Zeit möchten auch die Bilder an einem Grabmal in der Kirche zu Raunds in Northamptonshire angehören, Scenen aus dem Leben Josephs und seiner Brüder [1].

Da die weiteren Schicksale der englischen Wandmalerei sich nicht an Monumenten verfolgen lassen, so sind wir an Miniaturen gewiesen, in denen sich der neue Stil, welcher in Frankreich seit der Mitte des dreizehnten Jahrhunderts zur Herrschaft kommt, erst gegen das Ende desselben verbreitet und dann auch bis gegen 1400 in leicht colorirten Federzeichnungen auf Gold- oder gemustertem Grunde fortdauert. Zu Anfang sind diese Miniaturen oft nur durch den Kalender von französischen zu unterscheiden; dann bilden sich charakteristische Unterschiede heraus: so die weniger glatte und sichere Technik, ungleiche Proportionen, kräftigere Farbe, ein Bemühen, dramatisch wirksam zu sein, welches an die frühere angelsächsische Schule mit ihrer Heftigkeit im Ausdruck gemahnt, sowie eine Vorliebe für allegorische Vorstellungen.

Zwei Handschriften des Britischen Museums [2] lassen dies erkennen. Die erste, ein Psalter, von Waagen etwa in das Jahr 1310 versetzt, enthält innerhalb der Initialen eine Reihe von den Psalmentext erläuternden Illustrationen. Dann folgen allegorische größere, durch Inschriften erklärte Bilder, zuerst eine Darstellung christlicher Weisheit, unter der Form eines Tempels, mit der Grundlage humilitas. Die Stufen dazu bilden: Gebet, Reue, Buße, Almosen und andere Tugenden; Gehorsam und Geduld machen die Thüren aus, Andacht, Beschaulichkeit die Fenster; das Dach stützen die Cardinaltugenden, es endigt in einem Thurm, der ‚Beharrlichkeit im Guten'. Dann finden wir einen Engel mit sechs Flügeln, auf einem Rade stehend, dessen sieben Speichen die Werke der Barmherzigkeit bedeuten. Dem Baum der Erkenntniß, mit Adam und Eva, ist der Baum der Tugenden gegenübergestellt. Auch die Kreuzigung hat allegorischen Charakter, da das Kreuz als grünender Lebensbaum vorkommt. Zum Schluß, in einem zweiten, diesem angebundenen Manuscript, aus späterer Zeit, folgen wieder Allegorien, in dehen sich die anfänglichen Bilder zum Theil wiederholen; neu ist die Legende der drei Könige und drei Todten, dann die Allegorie vom Baum der Tugenden und Laster. Das

---

[1] Bericht darüber in Gentleman's Magazine, T. LXI, II, p. 824. Bridges, History of Northamptonshire, II, 186.

[2] Arundel B. 83 und Regia 2, B. VII. Vgl. Waagen, Treasures of Art in Great Britain, London 1859, I, 162 ss.

Lehrhafte und Tiefsinnige jener Vorstellungen ist dem englischen Miniaturenstil vor dem französischen eigen[1].

Der zweite Codex, ein Psalter, einst im Besitz der Königin Maria, ist nicht so reich an derartigen Compositionen, erfreut aber durch Lebhaftigkeit und Fülle einzelner Motive. Eine Bilderbibel, mit französischen Beischriften, erzählt die heilige Geschichte vom Sturz der Engel bis zum Pfingstfest in lebendiger und geistreicher Auffassung. Einzelnes wirkt sehr naiv und realistisch, nicht sowohl dem Aeußeren, als dem Gedanken nach: so befindet sich Maria bei der Scene der Geburt Christi in einem zeitgemäßen Bett. Der Charakter der Malerei ist ein rein gotischer, das Colorit leicht und harmonisch. Am unteren Rande entwickelt sich dann noch eine Fülle kleinerer Scenen, Legenden und Burlesken, wirklicher und fabelhafter Thiere, daß man den Inhalt eines mittelalterlichen Bestiariums zu finden glaubt. Hier sehen wir den Kampf des Einhorns mit dem Elephanten, das Einhorn im Schoße Mariä, Sirenen und Kämpfe fabelhafter Thiere. Das Ganze macht den Eindruck großer Leichtigkeit und freier, kühner Erfindung, verbunden mit dem Ausdruck regen Gefühles für körperliche Schönheit.

Ein dritter Codex des Britischen Museums[2], datirt 1356, zeigt größere Individualität in den Köpfen, ebenso ein Missale, zum Gebrauche des Hauses Salisbury. Das erste Blatt schildert den Lord John Lovel, wie er das Buch von dem Mönch und Schreiber Johannes Sifernas empfängt, ein recht lebendiges Motiv[3].

Das nicht unbedeutende Manuscript, die Lebensläufe der Aebte von Gloucester enthaltend, gibt uns über die artistische Beschäftigung der Mönche im vierzehnten Jahrhundert einiges Licht. Der Verfasser erzählt nämlich, daß der Abt Wygmore, zur Zeit Eduards II., nicht nur die freien und mechanischen Künste in seinem Kloster gepflegt habe, sondern auch selbst ein geschickter Künstler gewesen sei, indem er silberne Tauben auf eine grüne Decke von Atlas zum Gebrauch bei den Pfingstfeierlichkeiten stickte[4]. Im großen Speisesaal des Klosters sah man die Portraits aller Könige von England vor Eduard II. Dallaway bemerkt noch, daß die hohe Geistlichkeit ihre Missalien nicht nur prächtig ausstatten, sondern auch mit dem Bildniß des Eigenthümers versehen ließ, wovon einige kostbare Exemplare sich in der Sammlung zu Norfolkhouse befinden[5]. Das sogen. Sherborne Missal ist von

---

[1] Waagen, Kunstw. u. K. I, 141, glaubt, dieser zweite, spätere Theil des Manuscripts sei niederländischen Ursprungs. ‚In allen Theilen‘, bemerkt er, ‚müssen die englischen den französischen Miniaturen nachstehen und gewähren meist den Eindruck von flüchtigen Nachahmungen derselben.‘

[2] Regia 17, E. VII.

[3] Walpole, Anecdotes of Painting in England, p. 34. Eine neue Auflage des Buches von Wornum, 3 vols., London 1849.

[4] Dallaway, Anecdotes of the Arts in England, p. 423. [5] L. c. p. 425.

dem Mönche John Whas 1339 vollendet worden; es bildet einen mächtigen Band in Folio, mit zahlreichen Miniaturen und Bildnissen, der nach Frankreich wanderte, später aber zurück nach England in den Besitz des Herzogs von Northumberland kam. Auch viele Chroniken und Uebersetzungen der Classiker wurden illuminirt; so erwähnt Dallaway einen Codex der Bodlejana mit Darstellungen der Feldzüge Eduards III. [1]

Richard II. war ein Freund von Kunstsachen und beschäftigte einheimische wie ausländische Maler. 1396 wurde ihm Froissard vorgestellt und überreichte dabei ein illuminirtes Buch, das er selbst geschrieben und auch kostbar hatte einbinden lassen. Das Werk ist vermuthlich sein ‚Meliander' und wurde mit Beifall angenommen. Das Britische Museum besitzt mehrere Handschriften des Froissard, eine davon ist vielleicht die im Mobilienverzeichniß des Lustschlosses Beckington, in Surrey, unter Heinrich VIII. erwähnte. In einer derselben findet man, wie Warton behauptet, eine Abbildung des jungen Regenten, auf dem Throne sitzend und von seinen Verwandten umgeben [2]. Die Geschichte der letzten Regierungszeit Richards II. ist übrigens von einem seiner Hofleute beschrieben und mit 16 Miniaturen von der Hand des Jean de la Marque, eines Franzosen, geschmückt worden. Darin sieht man den König in acht verschiedenen Situationen, ferner Bildnisse des Henry von Lancaster, des Erzbischofs Arundel, der Herzöge von Surrey und Exeter, der Grafen von Northumberland, Salisbury u. a. [3] 1398 schenkte Richard II. dem Grafen von Kent, Thomas Holland, einige Tapeten, die Thaten des berühmten Ritters Guy enthaltend; sie waren sehr alt, denn der unbekannte Verfasser der Romanze Guy erwähnt ihrer in der Beschreibung des Kampfes mit dem Drachen [4].

Die Malereien in Kirchen aus jener Zeit sind zerstört worden, so diejenigen im Nonnenkloster zu Goodstowe.

Ueber Glasmalereien erfahren wir, daß 1318 Bischof Ledred in der Kirche von S. Canice, der Grafschaft Kilkenny, solche, und zwar französischen Ursprungs, anbringen ließ, welche 1645 auf den Erzbischof Rinuccini von Firmio, der sich als päpstlicher Nuntius dort aufhielt, solchen Eindruck machten, daß er eine hohe Summe dafür bot. Das Kapitel stimmte nicht zu; später ließ der Gouverneur zu Kilkenny die Fenster barbarisch zerstören [5]. Unter Eduard III. bestellte Cremer, Abt von Westminster, der sich viel mit Alchemie

[1] Dallaway, l. c. p. 426 s.

[2] History of Engl. Poetry I, 338, note 1. Von seinen vier Oheimen begleitet, sieht man Richard II. auch auf der Miniatur des Codex im Britischen Museum 20 B. VI, wovon Shaw, Handbook of Illumination, London 1866, p. 24, eine Abbildung gibt.

[3] Einst in der Harlejana nr. 1319, jetzt im Brit. Museum. Cf. Archaeologia T. III, 188. Die Miniaturen sind in Kupfer gestochen, vgl. Walpole l. c. p. 33, note.

[4] Warton l. c. I, 211.

[5] Ledwich, Antiquities of Ireland, I, 52.

beschäftigte und auch Raimundus Lullus nach England gerufen haben soll, in der Abtei über einen Halbbogen, wo sich die Bildnisse der englischen Könige befanden, die Mysterien vom Stein der Weisen auf die Wand zu malen und in der Kirche der hl. Margaretha, nahe bei Westminster, Glasmalereien mit denselben hermetischen Figuren und Allegorien anzubringen [1]. Beides haben die Puritaner zerstört.

Anfänglich brachte man nur die Wappen der Stifter und Wohlthäter einer Kirche oder eines Klosters auf Glas, dann stellte man sie selbst dar, gewöhnlich in knieender Stellung vor Christus; später kamen historische Scenen in Brauch; so fand sich das Portrait des Schwarzen Prinzen, zwischen 1362 und 1376 gemalt, in einem Fenster jener Abtei, doch schon zu Walpole's Zeit sehr beschädigt. Aus der zweiten Hälfte dieses Jahrhunderts stammten auch die ebenso schönen als zahlreichen Glasbilder der Kathedrale zu York, von John Thornton aus Coventry gefertigt. In dem Contract wurden ihm jährlich 100 Schilling, und wenn er das Ganze vollendet hätte, noch zehn Pfund versprochen, jedoch mußte die Arbeit in drei Jahren vollendet sein [2].

Die beiden wichtigsten innerhalb des vierzehnten Jahrhunderts in England entstandenen Tafelbilder sind von italienischer, vermuthlich sienesischer Hand, nämlich das große Bildniß Richards II. zu Westminster, welches in neuerer Zeit von seiner Uebermalung befreit wurde, und das Diptychon desselben Königs, jetzt in der Sammlung des Grafen von Pembroke zu Wilton House [3]. Das lebensgroße Portrait des Monarchen befand sich in der Westminster-Abtei und wurde zur Zeit der Königin Elisabeth von Lord Lumley, einem Alterthumsfreunde, entdeckt [4]. Die Königin, der man es schenkte, überließ es der Westminster-Galerie, nachdem es ein gewisser Brome ungeschickt reparirt hatte. Das Diptychon zeigt Richard knieend vor Maria mit dem Kinde und seine Schutzheiligen Johannes den Täufer, König Edmund und Eduard den Bekenner. Der Grund ist golden, die Farben sind noch frisch und leuchtend [5].

---

[1] Ashmole, Theatrum chemicum, London 1652, p. 211. 213. 466. 467.

[2] Drake, York, p. 527, bei Fiorillo V, 155. Gough, Anecdotes of British Topography p. 472.

[3] Walpole p. 29.

[4] Gestochen von Vertue nach einer Zeichnung von Grisoni, dann von Castor. Vgl. Fiorillo S. 147. Jetzt in der Deanery von Westminster.

[5] Walpole p. 30. Es gibt davon einen Stich durch W. Hollar mit der Unterschrift: ‚Invention of Painting in oil' etc. 1410. Vgl. Waagen, Treasures of Art, III, 150.

Vierter Abschnitt.

Deutschland.

Der gotische Baustil, obgleich in gewissem Sinne Gemeingut des Abendlandes, weil der vollkommenste Ausdruck einer bestimmten geistigen Richtung, trug doch zunächst französischen Charakter an sich und erfuhr deshalb in jedem Lande charakteristische Veränderungen. In Italien und auch in England hatte man von dem neuen Stil überhaupt nur soviel entlehnt, als man nach einheimischen Bedürfnissen und Gewohnheiten verwenden konnte, und auch in Deutschland zeigte sich gleich anfangs eine Reaction nationalen Bewußtseins, die jedoch nur vereinzelte Resultate zuwege brachte. So suchten deutsche Baumeister in Frankreich ihre Vorbilder, bis in den großen Bauhütten von Straßburg, Köln, Ulm und anderen Orten diese Studien Früchte nationalen Charakters reifen ließen. Indem man so bei häufiger praktischer Verwerthung den einheimischen Verhältnissen Rechnung tragen mußte, bildete sich mit Hilfe subjectiver, technischer Kritik ein großer Reichthum an Formen aus, welcher die Baulust förderte. Allerdings lag in Deutschland der Schwerpunkt geistiger und materieller Macht nicht, wie in Frankreich, bei den Fürsten, sondern bei den Städten, wo Ordnung, Sitte und Religiosität ihre Pflege fanden. Die immer wachsende Bevölkerung verlangte geräumige Kirchen, die blühenden Gewerbe lieferten dazu ausführende Kräfte, und bald wetteiferten die Communen in Denkmälern bürgerlicher Macht und Frömmigkeit. Während in Frankreich der höhere Clerus diese Bauten leitete, war in Deutschland der Höhepunkt bischöflicher Macht schon vorüber; unsere Kathedralen wurden daher meist im romanischen Stile errichtet, die nordfranzösischen im gotischen. Die Gotik mußte also in Deutschland ihre Schule besonders an Pfarrkirchen vollenden, wodurch deutsche Bauwerke im Vergleich mit französischen und englischen einen bescheideneren Charakter erhielten, der sie in mancher Hinsicht beschränkte, des aristokratischen und kühnen Schwunges beraubte. Hier war es zunächst ein Ausdruck wirklicher Andacht, der, mit Einfachheit gepaart, zur Geltung kam: erst unter dem Einfluß entwickelten Städtelebens legt man die Hand an Vollendung der gotischen Architektur. Der reiche französische Chorplan hat in Deutschland nie rechte Nachahmung gefunden, statt dessen wählte man selbst bei Kathedralen den einfachen polygonalen Abschluß; dazu kommt die Erfindung der Hallenkirche, bei welcher die malerische Verbindung von höheren und niedrigeren Räumen, die Durchsichtigkeit des ganzen Organismus verschwanden. So sind es vornehmlich zwei Elemente, aus denen sich der Charakter deutscher Gotik entfaltet: die Einfachheit, man könnte sagen bürgerliche Schlichtheit des Gedankens, und die Vorliebe für geometrische Theorie.

Die Sculptur entwickelt sich an großen Portalanlagen und an kleineren Stiftungen, zahlreichen Andachtsbildern und an den Grabmälern, welche jetzt

von wohlhabenden Bürgern verlangt wurden. Auch blieb an den großen Münstern der vorigen Epoche noch manches Bogenfeld mit Reliefs, manche Console mit einer Statue zu besetzen, und die zunehmende, im Dienste der Baukunst erworbene Fertigkeit des Meißels erlaubte nun, vielfachen Aufgaben zu entsprechen. Noch größer war das Bedürfniß an kleineren plastischen Arbeiten in Silber, Gold und Elfenbein; man wollte künstlerische Zierde an jedem Hausgeräth und legte mehr Werth auf diese als auf Bequemlichkeit. Die Gestaltung der Figuren bleibt naturgemäß nicht ohne Fortschritte: die Bewegungen werden freier und anmuthiger, der Ausdruck milder, das Verständniß des Körperlichen wächst. Dabei ist nicht zu läugnen, daß der romanische Stil, einfacher und allgemeiner in der Zeichnung, sich auch leichter auf jedes Material anwenden läßt, während die gotische Sculptur das Gepräge des Steinbaues an sich trägt. Was diese infolge zunehmenden Sinnes für objective Wahrheit jetzt gewann, das verlor sie an stilvoller Haltung, und ihre der Natur abgelauschten Motive gehören eher der malerischen als der plastischen Sphäre an. Die übertriebene Schlankheit und Ausbiegung des Körpers, die gezierte Stellung der Extremitäten erinnern mehr an höfische und ritterliche Art, als an die Salbung christlicher Tugend. Da man noch nicht auf das Gesetzliche des menschlichen Organismus einzugehen vermochte, blieben die vereinzelten Momente besserer Naturbeobachtung immer etwas Zufälliges und für den Stil als solchen nicht eben förderlich. Dazu kam, daß die monumentalen Probleme romanischer Kunst auch der Bildnerei praktische Anregung und charaktervolle Motive geboten hatten, während die religiösen Bedürfnisse der neueren Zeit mehr auf Andacht und Rührung hinzielten. Dadurch wurde naturgemäß der Umfang des Ideenkreises beschränkt, wenngleich zunehmende Vertiefung in diesen minderen Kreis auch eine Fülle reiner Schönheit, zumal bei Madonnentypen, hervorbrachte. Die Holzsculptur hatte in der romanischen Epoche meist zu größeren Darstellungen der Kreuzigung gedient und verlor ihre Bedeutung in der Frühgotik, während sie später, als zum Gewerbe der Tafelmaler gehörig, neuen Aufschwung nahm, und die Werke der Bildschnitzer jene der Steinmetzen überragten.

Unter den Städten Deutschlands war durch römischen[1] Ursprung, ruhmvolle Traditionen, stattliche Monumente an Kirchen und Klöstern inmitten einer gewerbefleißigen Bevölkerung, wie durch Handel, vor allen übrigen Köln hervorragend. Trotz innerer Kämpfe der Geschlechter mit der Bürgerschaft oder mit dem Erzbischof wuchs neben wirklichem Reichthum auch geistiges Streben mächtig empor. Die Schüler Eckarts und Taulers entflammten den religiösen Sinn von derselben Stätte aus, wo früher Albert der Große seine Wissenschaft gelehrt, und vermittelten lebhaften Verkehr zwischen den Gottesfreunden am Ober- und Niederrhein. Die Wandmalereien von Brauweiler

[1] Tacitus, Annal. IV, 63; XII, 27.

und Schwarzrheindorf zeigen schon im zwölften Jahrhundert eine Kunstblüte, dazu gesellte sich die Pflege des Emails und anderer Kleinkünste zu kirchlichen Zwecken. Jene Tradition einer hieratischen Epoche kam nun dem zünftigen Betriebe zu gute, und der Dombau rief die strebsamsten Gesellen anderer Gilden herbei, so daß die Kölner Schule an Umfang und geistiger Tiefe ihrer Leistungen alle übrigen hinter sich läßt. Fehlen uns auch im einzelnen an mancher Stelle chronologische Nachrichten über das Leben älterer Künstler, so ist doch die Zahl der uns allmählich zugänglich gewordenen Monumente eine so bedeutende, daß wir hierin nicht nur einen Ueberblick über das innere und äußere Wachsen der Schule, sondern auch Anschauungspunkte für die Geschichte der deutschen Kunst überhaupt gewinnen können[1].

A. Die Schule von Köln.

Das älteste größere Werk der kölnischen Schule wurde leider durch Abbruch der Kirche zu Ramersdorf[2] (im Siebengebirge) vernichtet und lebt nur noch in Copien fort. In der Apsis fand man hier Scenen aus dem Leben Christi, die Verkündigung, Heimsuchung, Geburt und Anbetung der Könige, an den Wänden einzelne Heilige und Fragmente der Passion. Die Wölbung zierten himmlische Vorgänge, und zwar im Chor Gott Vater als Schöpfer, von vier allegorischen, die Elemente bedeutenden Thiergestalten umgeben; im Langschiff bildeten vier Dreiecke des Kreuzgewölbes je eine zusammenhängende Composition, doch waren jene des ersten Gewölbes am Chor schon vor dem Abbruch zerstört, und in den je drei Abtheilungen der Seitenschiffe nur immer die vorderste Kappe bemalt. Das mittlere Quadrat enthielt die Krönung Mariä, ihr zu Füßen den Sieg Michaels über Satanas, seitwärts musicirende Engel; die entsprechenden Seitenschiffe je eine Heilige, Elisabeth und Katharina. Im letzten Quadrat, zunächst dem Eingang an der Westseite, sah man Christus als Richter, unter ihm Engel mit Posaunen und erwachende Todte, seitwärts die Pforte des Paradieses, vom Engel den Eintretenden geöffnet, und die abgewiesenen Verdammten. Uebrigens bestehen die Seligen fast nur aus geringeren Leuten, Handwerkern und einem Bauern, während unter den Verlorenen ein König, vornehme Frauen, Mönche und Nonnen auftreten[3]. Diesen Bildern entsprechen in den beiden Seitenschiffen — als Erweiterung und Folge — die Seligen im Schoße Christi und die Sünder im Besitze des Teufels. Alle Figuren treten aus blauem, mit Sternen

---

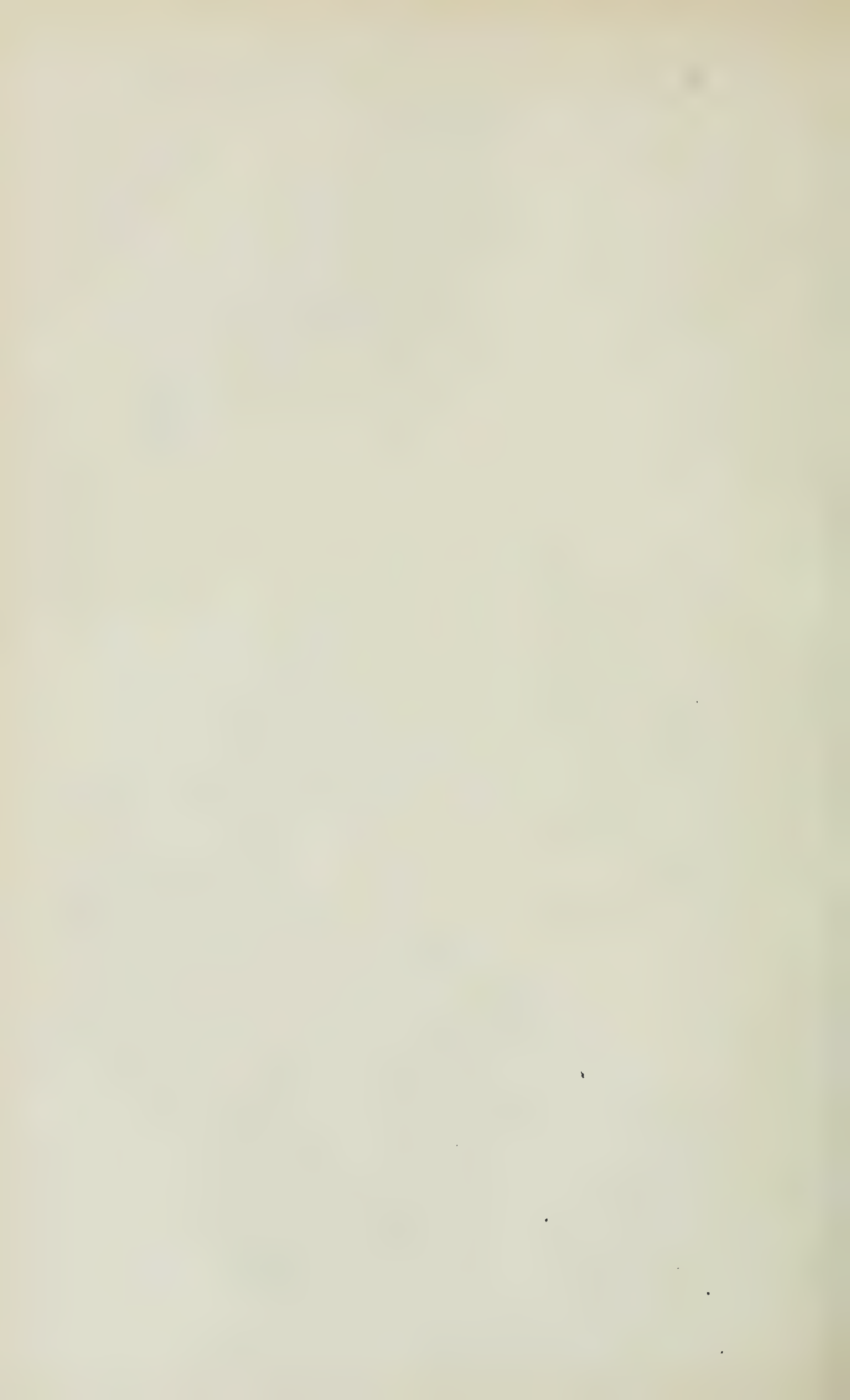
[1] Vgl. Schnaase VI, 382 f.

[2] Grundriß bei Schnaase V, 260. Die Durchzeichnungen jetzt im Kupferstichcabinet zu Berlin. Abbildungen bei Ernst aus'm Weerth, Wandmalereien des Mittelalters &c.

[3] Hierin spricht sich das in den Zünften lebende demokratische Bewußtsein aus, welches oft zu erbitterten Kämpfen führte.



Fresken aus der Kirche zu Ramersdorf im Siebengebirge. (Zu S. 172.)
(Nach E. aus'm Weerth, Wandmalereien des christlichen Mittelalters.)



besetztem Grunde hervor. Wir sehen hier also, dem Raume entsprechend, in gedrängter Folge den Heilsplan, die Erlösungsgeschichte entwickelt, alles in knappen Darstellungen, mit wenigen Personen und in leichter Malerei, aber sehr anschaulich vorgetragen. Die Zeichnung offenbart den Charakter des beginnenden vierzehnten Jahrhunderts, ist sehr fließend, weich in den Contouren, aber noch ohne die höfische und gezierte Anmuth späterer Zeit. In den kleinen ovalen Köpfen, länglichen Händen, schmalen Schultern und die Füße bedeckenden Gewändern spricht sich ebenfalls die frühe Epoche der Gotik aus. Einzelne Motive sind gewichtig im Ausdruck, so der Ernst des Weltrichters, die siegreiche Kraft des Erzengels Michael; im übrigen ist Milde und Sanftmuth vorwiegend. Sehr lieblich und gefühlvoll präsentiren sich die musicirenden Engel, in denen die eigenthümliche Stimmung der Zeit sich ausprägt. Die Heiligenfiguren an den Wänden und den kleineren Apsiden der Nebenschiffe gehören etwa der Mitte des Jahrhunderts an und nähern sich inhaltlich den Wandbildern im Kölner Domchor.

Diese mögen bald nach 1322 entstanden sein und bedecken die inneren Schranken des Chores[1]. Stilistisch zeigen sie eine weitere Ausbildung, als die Malereien in Ramersdorf, und imponiren durch würdige, breite Behandlung, während den Apostelstatuen desselben Chores schon Manier eigen ist[2]. Der Maler hatte die Aufgabe, die zwei Ehrensitze daselbst, den einen für den Papst, als Stiftsherrn, den anderen für den Kaiser, als Capitular, zu schmücken, und wählte deshalb für den ersteren die Legenden der hll. Petrus und Sylvester (als Empfänger der sogenannten Schenkung Constantins), für den zweiten, an der Epistelseite, Scenen aus dem Leben Mariä und der heiligen drei Könige. Es war somit, der Bilderfolge halber, nöthig, die Flächen architektonisch zu gliedern; indes macht die Abwechslung niederer und größerer Arkaden mit Spitzgiebeln einen kleinlichen Eindruck. Die Hauptfiguren sind schlicht und breit[3], innerhalb des Teppichmusters aber findet man Grotesken, Ritter, Musikanten, Laubwerk, Gethier und Masken, nur Ton im Ton gehalten und in einiger Entfernung kaum noch sichtbar. Dieselben humoristischen Figuren treten dann in dem schmalen Friese von Inschriften unterhalb der größeren Bilder abermals hervor, in geistreicher Abwechslung in die Lücken des Textes und um denselben herum sich schlingend. In diesen rein der Phantasie entsprungenen Gebilden spricht sich malerisches Bedürfniß und ein reger Sinn für das Leben in seinen Erscheinungsformen aus. Im Gegensatz zu den stilvollen größeren Scenen wirken sie um so drastischer, ohne jedoch den sittlichen Ernst des Ganzen zu stören.

---

[1] Erst in neuerer Zeit wieder aufgefunden; vgl. E. Weyden im Domblatt 1846, Nr. 12—19. [2] Abbildung bei Schnaase VI, 389.

[3] Alles, auch das Beiwerk, ist noch sehr typisch, der Ausdruck, in den Köpfen gering, liegt überhaupt mehr in Bewegung und Haltung des Körpers. Dicke, röthliche Umrisse und wenig Angabe von Schatten.

Die mächtigen Engelsfiguren in den Zwickeln der Chorarkaden, welche singend, musicirend und Weihrauch spendend dem Altar sich zuwenden, mögen etwa gleichzeitig entstanden sein [1].

Die Wandmalereien in der Krypta von S. Gereon, der Inschrift nach von 1360 [2], zeigen einen edlen, hohen Stil. In den ausdrucksvollen Köpfen, breiten Gewandmaßen und Verhältnissen prägt sich hier schon ein Sinn für monumentale Kunst aus, auch fehlt die gotische Biegung des Körpers, welche den kolossalen Apostelstatuen im Domchor einen lyrischen, mit der Starrheit der Köpfe seltsam contrastirenden Zug verleiht.

Die Tafelmalerei scheint am Anfang des vierzehnten Jahrhunderts noch wenig geübt worden zu sein, denn Monumente jener Zeit: die Flügelbilder eines Altarschreines in Altenberg an der Lahn; ein Fastentuch in S. Aposteln zu Köln [3]; die Tafeln am Hochaltar der Stiftskirche von Oberwesel, zeigen alterthümliche, theilweise rohe Formen, während einige Bilder im Museum zu Köln durch Körperhaltung, schillernde Gewänder und Vorliebe für röthliches Haar schon den Typus der kölnischen Malerschule verrathen. Es sind dies die Einzelfiguren der Apostel Johannes und Paulus, Verkündigung und Darstellung im Tempel, dann ein kleines Altarwerk, in der Mitte die Kreuzigung, daneben Geburt und Anbetung der Könige, Himmelfahrt und Pfingstfest enthaltend [4].

So sehen wir die Grundzüge der kölnischen Malerschule entwickelt: geistiger Friede, stille Seligkeit, ungetrübte sittliche Reinheit walten vor; Würde ist durch Anmuth gemildert, die Schönheit von Heiligkeit verklärt. Diese zarten Gestalten mit ihren klaren Fleischtönen, auf leuchtendem Goldgrund, gehören einer idealen Welt an, sie entbehren des festen Knochenbaues, des Wechsels im Ausdruck, scharf ausgeprägter Charaktere, energischen Handelns, aber eigenartige Seelenfülle überdeckt alle Mängel [5].

Besonderen Aufschwung und einflußreiche Stellung gewinnt die Schule am Ende des vierzehnten Jahrhunderts durch Meister Wilhelm, aus Herle bei Köln, der schon 1358 ein Haus kauft, aber erst 1370 und 1372 in den alten Schreinsbüchern der Stadt genannt wird [6]. Die Fasti Limburgenses erwähnen ihn mit vielem Lobe; so heißt es zum Jahre 1380: ‚In dieser Zeit war ein Mahler zu Cölln, der hieße Wilhelm. Der war der beste Mahler in allen Teutschen Landen, als er ward geachtet von

---

[1] Sie waren halb erloschen und wurden durch Steinle's abweichende Compositionen ersetzt.

[2] Förster, Geschichte der deutschen Kunst, I, 203.

[3] Förster a. a. O. Kugler, Kl. Schriften II, 285.

[4] Nr. 31—34 d. Kat. von 1869. Vgl. Schnaase VI, 388.

[5] Förster, Geschichte der deutschen Kunst, I, 202. Waagen, Handbuch, I, 58.

[6] Merlo, Nachrichten von dem Leben und den Werken kölnischer Künstler, 1850 S. 509, und erste Fortsetzung (1852) S. 31.

den Meistern. Er mahlete einen jeglichen Menschen von aller Gestalt, als hätte er gelebet.'[1]

Unbedenklich könnte man nun annehmen, daß Wilhelm de Herle mit dem in der Limburger Chronik gepriesenen Maler dieselbe Person sei, fände sich nicht noch ein anderer Maler, Wilhelm von Bergeßhausen, der in einem Erlaß des Kaisers Sigismund, vom Jahre 1424, an Bürger und Rath der Stadt Köln, genannt wird, vermuthlich, weil er damals als Vertreter der Malerzunft in den Rath erwählt worden war. Allerdings entfernen sich diese Daten schon sehr von der Blütezeit des gefeierten Malers, während sie bei Wilhelm de Herle zutreffen und die Identität mit diesem letzteren wahrscheinlich machen[2]. Im Ausgabenbuch des Rathes zu Köln finden sich nun für die Jahre 1370 bis 1380 Zahlungen an Maler, als deren erster ‚Magister Wilhelmus' genannt wird, während späterhin nur ein ‚pictor' vorkommt. Vermuthlich ist dieser städtische Maler derselbe, welcher die Miniatur im Eidbuche gefertigt hat, also Wilhelm; doch kann immerhin ein solcher schon ernannt gewesen sein und Wilhelm nur den einmaligen Auftrag empfangen haben. Der letzte dieser Aufträge, und zwar der bedeutendste, lautet nun für eine Malerei im Stadthause, und hat man auch daselbst im sogenannten Hanse-Saale, gegenüber den neun Statuen der ‚guten Helden', unter der Tünche Ueberreste lebensgroßer Figuren entdeckt[3], welche einen tüchtigen Künstler verrathen und in plastischer Behandlung alle übrigen kölnischen Wandmalereien übertreffen, so daß sie Meister Wilhelm angehören könnten, zumal sie den ihm zugeschriebenen Tafeln gleichen. Man ist nun gewöhnt, die besten der in Köln und Umgegend vorhandenen Bilder ohne authentische Gewißheit mit seinem Namen in Verbindung zu setzen. Das früheste derselben ist das Wandgemälde in S. Castor zu Koblenz, am Grabmal des im Jahre 1388 verstorbenen Erzbischofs Kuno von Falkenstein. Man nahm an, daß ein so mächtiger Herr, wie der Kurfürst von Trier, es von dem damals berühmtesten Maler habe verzieren lassen, und schloß dann aus der Portraitfigur des Kurfürsten selbst. Die Individualität ist aber sehr mäßig, und der Ausbesserung halber ein Urtheil über den Werth schwierig[4].

---

[1] Merlo a. a. O. Vgl. Fiorillo I, 418, der die Annales Dominicanorum Francofurtensium ab anno 1306—1500 (ap. Senckenberg, Selecta juris et historiarum T. II, p. 17) citirt: ‚Eodem tempore 1380 Coloniae erat pictor optimus, cui non fuit similis in arte sua, dictus fuit Wilhelmus, depingit enim homines quasi viventes.' Bei Hontheim, Prodromus Hist. Trevir. II, 1101, heißt es: ‚In der Christenheit', anstatt ‚in deutschen Landen'.

[2] Merlo S. 509. Vgl. Ennen, in den Annalen des Histor. Vereins für den Niederrhein, 7. Heft, Köln 1855, und Schnaase VI, 391 ff.

[3] Abbildung zweier Köpfe bei Schnaase VI, 393.

[4] Passavant hat das Bild vor seiner Restauration gesehen und gesteht, es habe viel von seiner ursprünglichen Vortrefflichkeit verloren. Vgl. Merlo a. a. O. S. 510.

Viel würdiger des großen Namens sind einige Theile des Flügelaltars aus der Kirche der hl. Clara, jetzt in einer Kapelle des Domes, des sogen. Claren-Altars, der zugleich merkwürdig ist als einer der ältesten mittelalterlichen großen Altarschreine aus Schnitzwerk und Malerei, wie sie bis zur Reformation hin üblich sind.

Dieses große Werk zeigt, bei geöffneten Flügelthüren, gotisches vergoldetes Ornament, die ganze Fläche in 13 Fächer abtheilend, welche hinwiederum in der Mitte geschieden sind. Am Tabernakel für die Monstranz sieht man auf der Thüre eine gemalte Darstellung der Messe. Die sich zu beiden Seiten anschließenden zwölf Abtheilungen enthalten auf Goldgrund Scenen aus dem Jugendleben Christi. Werden durch Oeffnen des Reliquienkastens die gemalten Flügel zugedeckt, so präsentiren sich inwendig die Statuen der zwölf Apostel. Die Außenseite des geschlossenen Altares ist nicht auf Holz, sondern auf grundirte Leinwand gemalt und scheint von anderer Hand als die inneren Bilder. In der Mitte der unteren Reihe finden wir die Kreuzigung, begleitet von sechs Heiligen, oben den Erlöser, aufrecht im Grabe und von den Leidenswerkzeugen umgeben, zu den Seiten wiederum sechs Heilige.

Diese Gestalten heben sich mit wenig Modellirung und in dünnem Farbenauftrag vom Goldgrund ab. Die Compositionen sind einfach, aus wenigen Personen zusammengesetzt, auch nicht besonders lebhaft im Ausdruck, mehr in weicher, träumerischer Stimmung gehalten, aber lieblich in ihrer idealen Einfachheit und milden Schönheit. Hier spricht nicht nur die Bewegung, wie auf den Bildern im Domchor, sondern auch die Miene spiegelt den Affect zart und gemäßigt wieder. Die Körper sind schlank und tragen auf schmalem Hals rundliche Köpfe mit spitzem Kinn. Dabei fehlen nicht Motive genrehaften Charakters, wie die Reise nach Bethlehem, das Bad des Kindes, die Rückkehr nach Judäa. Die örtliche Bezeichnung ist nur andeutend, dagegen sieht man häufig schwebende Engel die Vorgänge begleiten. Die oberen Darstellungen sind mehrfach geringer als die unteren und lassen vermuthen, daß Schüler dabei thätig waren.

Kugler[1] und Schnaase[2] theilen dem Meister des Claren-Altars das große Wandbild in der Sacristei von S. Severin in Köln zu, welches auf dunklem Hintergrund den Gekreuzigten zwischen Maria und Johannes, Petrus und Paulus, S. Severin und S. Margaretha, mit dem knieenden Donator vorstellt und an Innigkeit des Ausdrucks den angeführten kleineren Bildern nahesteht.

Einer etwas späteren Zeit gehören der Flügelaltar im Kölner Museum, mit dem lieblichen Bilde der Jungfrau mit der Bohnenblüte[3], und die hl. Veronica, in der Pinakothek zu München, an, beide durch tieferes

[1] Kl. Schr. II, 290. [2] VI, 397.

[3] Aus der Wallraf'schen Sammlung.

Colorit und kräftigere Modellirung ausgezeichnet. Maria, in der linken Hand eine Bohnenblüte, auf dem rechten Arme das Kind haltend, welches ihr Gesicht liebkosend berührt und einen goldenen Rosenkranz trägt, ist eine Halbfigur von großem Liebreiz. Dieser in lichtem Fleischton gehaltene Kopf mit hoher Stirn, gerader Nase, dunklen, rundlichen Augen, zierlichem Munde und Kinn, erscheint keineswegs fehlerlos in der Zeichnung, aber leuchtend in Unschuld und Reinheit, von ganz eigenartigem Zauber erfüllt. Gerade die Sorglosigkeit in Betreff der Form erleichtert den unmittelbaren Ausdruck seelischen Lebens.

Auf den Flügeln des Bildes sieht man kleinere ganze Figuren der heiligen Katharina und Barbara, außerhalb noch die Verspottung Christi, letztere zwar flüchtig behandelt, doch meisterhaft im Auftrag dünner Temperafarbe. Die Innenbilder sind tief und kräftig gefärbt, ja sie erinnern durch zart verschmolzenen Auftrag an die van Eyck.

Das köstliche Veronicabild, aus der ehemaligen Boisserée'schen Sammlung, zeigt am Kopf der Heiligen wiederum jenen Schimmer der Innerlichkeit, reiner Dichtung des Herzens. Auch da fehlt sichere Zeichnung und den weichen Formen das Gerüst, aber die dunklen Augen schauen aus lichtem Incarnat so wunderbar unschuldig und sprechend, daß wir dem Eindruck des rein Seelischen folgen müssen, gesteigert durch den wirksamen Gegensatz des dunklen und starren Christushauptes. Ein zweites derartiges Werk zu Köln, im Privatbesitz, scheint demselben Meister anzugehören[1].

Die Zahl der Bilder, welche nach dem Beispiel Meister Wilhelms entstanden, ist in Köln und Umgegend nicht gering; manche davon sind nach München und Nürnberg gelangt. Vielleicht stammen auch einige von jenem Wynrich von Wesel her, der Meister Wilhelms Schüler gewesen sein mag, später die Wittwe desselben, Namens Jutta, ehelichte und von 1398—1414 fünfmal in den Rath gewählt wurde, was ein immerhin bedeutendes Ansehen als Maler voraussetzt. Unter den Wandgemälden ist noch ein Crucifixus mit Heiligen in der Krypta von S. Severin in Köln zu nennen[2], eine tiefempfundene Composition, obgleich nicht jener erstgenannten an Formgebung und Haltung ebenbürtig; dann kommen Tafelbilder im Museum daselbst, so eine ähnliche Gruppe mit Maria und Johannes, nebst sieben anderen Figuren. Einen kleineren Hausaltar aus dem Nonnenkloster zu Andernach, später im Privatbesitz zu Koblenz[3], jetzt im Kölner Dom, nennt Merlo. Er enthält in der Mitte eine Anbetung der Könige, links zwei Apostel, rechts zwei

[1] Weyden im Kunstblatt 1851, S. 4, dann 1853, S. 279.

[2] Vgl. Schnaase's (VI. 399) und Kuglers (Kl. Schr II. 288) abweichende Urtheile über das Alter des Bildes. Einer späteren Zeit scheint das 1856 in der Marienkapelle des Domes aufgedeckte Wandbild anzugehören, welches jetzt wieder unsichtbar ist. Vgl. Organ für christl. Kunst VI, 261.

[3] Merlo a. a. O. S. 312.

Heilige in sehr dünner Tempera vollendet, welche den Goldgrund durchscheinen läßt.

Eine Kreuzigung im Museum zu Köln, mit vielen Details im Hintergrunde, nebst zahlreichen Figuren, besitzt Lebensfülle, aber auch härtere Ausführung und dunkleres Colorit als die vorigen Bilder[1]. Noch weitere Fortschritte zum Naturalismus hin sehen wir in einer zweiten Darstellung[2] desselben Gegenstandes. Hier tritt schon die später übliche doppelfarbige Gewandung auf.

Eigenartig durch Verwendung symbolischer Motive erscheint ein Triptychon desselben Museums[3]. In der Mitte sehen wir die Geburt des Erlösers und Maria mit dem Kinde, umringt von den Symbolen dieses Mysteriums: Phönix, Löwe, Einhorn und Pelikan, dann die alttestamentlichen Vorbilder desselben, den brennenden Dornbusch, Aarons blühenden Stab, Gideons Vließ[4], die geschlossene Pforte.

Anziehend wirkt auch ein kleiner Altar im Berliner Museum, dessen Mitte eine sogenannte ‚santa conversazione' darbietet. Auf blumiger Matte sitzt Maria mit dem Kinde, von vier weiblichen Heiligen umringt, darunter Barbara und Katharina. Das unbedeckte Kind langt nach einem Korbe mit Blumen, den ihm eine der Jungfrauen (Dorothea) hinreicht. Weithin über den Boden breiten sich in üppigen Faltenlagen die Gewänder[5]. Wichtiger ist in demselben Museum die inhaltreiche Tafel mit 25 kleineren Scenen aus dem Leben Christi und einer Gruppe der Stifter[6]. Die Ausführung ist etwas flüchtig, und die ganze Auffassung neigt mehr zur naturalistisch-genrehaften Seite, als zu dem hohen Geistesleben Meister Wilhelms. Uebrigens sind die oberen Darstellungen durch zarteren Schmelz von den unteren verschieden.

Der Kölner Schule eigenthümlich ist jener gewisse Kreis von Bildern, die, einer freieren religiösen Poesie huldigend, nicht zum kirchlichen Gebrauch bestimmt waren. Er zeigt uns die Gnadenvolle auf blumigem Rasen sitzend, umgeben von einem Hofstaat heiliger Jungfrauen, letztere mit ihren Emblemen, lesend und musicirend, während dem Kinde Blumen gereicht werden, oder es der hl. Katharina den Verlobungsring bietet. Auch männliche Heilige assistiren dieser ehrwürdigen Versammlung, so öfters S. Georg in ritterlichem Costüm. Das älteste solcher kleineren Werke dürfte jene vorgenannte Tafel im Berliner Museum sein, dann das Rundbild der Pinakothek zu München[7], wo Engel mit verschiedenen Instrumenten himmlische Musik darbringen, und ein zierliches kleines Bild in der Frankfurter städtischen Sammlung, ebenfalls eine Gartenscene darstellend: Maria sitzt und liest, das Kind berührt eine ihm dargereichte Zither, eine jugendliche Gestalt pflückt Kirschen, eine andere schöpft

---

[1] Nr. 44. [2] Nr. 42. [3] Vgl. Schnaase im Kunstblatt 1839, Nr. 51.

[4] Ueberschrift: ‚Hanc per figuram noscis castam parituram.'

[5] Abbildung bei Waagen, Handbuch, I, 61. [6] Nr. 1224.

[7] Cab. I, Nr. 16.

Wasser, dazu drei männliche Heilige in Unterhaltung. Ueberall sprossen Blumen empor, Vögel sitzen auf den Zweigen[1]. Die Technik ist von email-artiger Feinheit.

In all diesen Bildern ist noch der Idealismus Meister Wilhelms thätig, herrscht dieselbe Weise, aus der Innerlichkeit heraus zu gestalten, ein verklärtes Dasein zu feiern, paradiesische Zustände in irdische Form zu kleiden. Typisch Ueberliefertes wird mit allen Mängeln der Zeichnung fortgepflanzt und ein gewisses Schönheitsideal festgehalten. Naturgemäß konnte die von der Architektur gelöste Malerei sich bei wachsendem Naturgefühl nicht dem Ueberschreiten des früheren Standpunktes entziehen, obgleich die Formanschauung mehr aus allgemeinem Fühlen, als aus dem Studium der Naturgesetze resultirt. Innerhalb dieser Schulrichtung treten nun Individualitäten im Anschluß an die Natur auf: Die Verhältnisse werden kürzer und derber, die Glieder voller, das Knochengerüst fester, Füße und Hände natürlicher bewegt und mehr zum Ganzen passend, die Bewegungen freier. An Stelle seelischer Reinheit und Heiligkeit findet man sinnliche Anmuth und Zartheit, daneben große Derbheit bei männlichen Figuren. Diese breiten und knochigen Köpfe, mit langer und dicker Nase, werden zuletzt schulgerecht und typisch wiederholt. Dazu kommt viel phantastischer Aufputz; Sammt- und Seidenstoffe werden nachgeahmt, die Kleidung zeigt doppelte Farben, die Compositionen füllen sich mit Nebenpersonen. Durch Erhöhung des Augenpunktes bauen sich auf hochansteigendem Terrain die Gruppen übereinander, der Goldgrund schwindet zu einem Streifen zusammen. Kraft und Harmonie der Farbe werden zum Hauptziel der Schule, obgleich die Tempera noch immer in Uebung bleibt, als in den Niederlanden die Oeltechnik schon herrschte; aber durch klare und dauerhafte Firnisse vermag man dem Colorit einen noch jetzt unzerstörten Glanz zu verleihen. Diese technischen Fortschritte kamen freilich dem Stil als solchem nicht zu gute, welcher, das Resultat großer innerer Anschauung und malerischen Fühlens, nur abstrahirende Formen in seine Kunstsprache aufgenommen hatte. Einzelnen hervorragenden Meistern will es dann gelingen, der neuen Richtung einen mehr einheitlichen Charakter zu verleihen.

Daß der Einfluß Meister Wilhelms sich selbst auf benachbarte Provinzen erstreckte, beweisen die Miniaturen in einem holländischen Gebetbuch der Herzogin Maria von Geldern, aus dem Jahre 1415, jetzt in der königlichen Bibliothek zu Berlin[2]. Der Scriptor war Bruder Helmich, regulirter Chorherr aus dem Kloster Marienborn bei Arnheim; der Stil ist rein kölnisch und zwar nicht im Sinne der älteren, sondern der neueren, realistischen Schule. An der Spitze der Miniaturen sehen wir das Bildniß der Herzogin

[1] Abbildung bei Woltmann und Wörmann I, 403.

[2] Vgl. Waagen in D. Kunstblatt 1850, S. 307. Die Inschrift (Fol. 410 des Codex) bei Schnaase VI, 409.

im Zeitcostüm, dann folgen mehrere größere, hierauf kleinere Illustrationen im Text, heilige Geschichten und einzelne Figuren. Während die Randverzierungen und teppichartigen Hintergründe noch ganz dem vierzehnten Jahrhundert angehören, entsprechen die in Gouache behandelten kurzen und derben Gestalten mit dicken Köpfen der neueren Richtung.

Ein anderer Maler, dessen Talent sich der kölnischen Malweise anschließt, ist der Westfale Konrad von Soest, inschriftlich genannt auf einem Altarwerk vom Jahre 1402, mit 13 Bildern aus dem Leben Christi und vier einzelnen Heiligenfiguren, das sich in der Kirche zu Wildungen befindet. Ebenso zeigt das Altarblatt in der Wiesenkirche zu Soest, der Tod Mariä als Hauptbild, dann Verkündigung und Anbetung der Könige, diesen Einfluß der Kölner Schule. Sehr anmuthig sind hier die sieben Engel, welche die sterbende Jungfrau umschweben, und von denen einer sich dem Munde nähert, um die Seele in Empfang zu nehmen. Auch in Bielefeld befindet sich ein großes Altarbild ähnlichen Stils, die thronende Jungfrau mit vielen Heiligen, dazu biblische Scenen auf den Nebenflügeln.

Den Arbeiten Meister Wilhelms nahe verwandt präsentiren sich zwei Werke, wahrscheinlich von derselben geschickten Hand, in der Pinakothek zu München [1]. Das erste sind acht Apostel unter vergoldeten Tabernakeln, an welchen in kleinem Maßstab Propheten angebracht sind, vermuthlich Theile eines größeren Altares, der ursprünglich der Abtei Heisterbach angehörte. Das zweite ist ein Crucifixus mit Maria, von Johannes gestützt, nebst einzelnen Heiligen; dahinter ein Teppich, über den kleine Engel hinwegsehen. Mit Leichtigkeit ist das Colorit behandelt: zumal die Art, wie das Weiß des Lichtes in den Lokalton übergeht und dieser in die bräunlichen Schatten, in welche sodann Umrisse und einzelne Formen, selbst Haare eingezeichnet sind, verräth einen technisch geschulten Maler. Alle Farben sind durchsichtig, was bei der leuchtenden Pracht der Gewänder und dem Gold des Hintergrundes fast die Wirkung von Glasmalerei verleiht. In den Köpfen treten auch schon individuelle Züge auf, so die rundlichen, dicken Nasen, während das Costüm eckige Brüche aufweist. Das Verdienst jener Bilder ist aber nach Seite des geistigen Inhalts sehr gering und liegt hauptsächlich in ihrer technischen Vollendung.

B. Die Schule von Prag.

Eine Reihe historischer Notizen von böhmischen Chronisten ergibt, daß die Kunst in Prag schon frühe sich des Schutzes slavischer Regenten erfreute. Boleslav I. († 967) hatte die Kirche des hl. Veit ausbauen und den Leib seines Bruders, des seligen Wenzel, dort beisetzen lassen, zeigte sich überhaupt als Liebhaber der Architektur, indem er sich einen Palast errichten und Prag

[1] Cab. I, 1, 24; 5, 9.

mit vielen Bauten ausstatten ließ[1]. Sein Sohn, Boleslav der Sanftmüthige, führte den von seinem Vater entworfenen Plan aus, hier ein Bisthum zu gründen, und ließ Ditmar, einen gelehrten Mann, aus Sachsen dafür berufen. Wladislav II. erneuerte die 1142 durch einen Brand zerstörte Kirche von S. Veit und verehrte ihr einen kunstvollen Leuchter, der in Jerusalem erbeutet worden sein soll. Ebenso freigebig bezeigten sich die Nachfolger Wladislavs II. gegen die Kathedrale, und der Prager Bischof Johann stiftete 1276 zwei große Fenster mit Glasmalereien[2]. Cosmas Pragensis erwähnt schon im Jahre 1039 eines Abtes von Sazav, der ein geschickter Bildhauer war und eine Figur Christi nach Rom brachte, wo sie in S. Peter Aufstellung fand[3]. In diesem Stift haben sich dann noch andere Künstler gebildet, so der Abt Reginhardus, welcher um 1162 die Malerei pflegte. Von König Sobieslav erwähnt der Fortsetzer des Cosmas, daß er die Wissehrader Kirche namhaft verzierte und daß auch böhmische Große sich ihm anschlossen; unter ihm ließ der Domdechant Vitus die Kathedrale mit Statuen und Malereien versehen. Wenzel II. bestieg 1283 den böhmischen Thron und bemühte sich, dem damals traurigen Zustande seines Reiches aufzuhelfen, verschönerte auch die Kathedrale und stiftete Königssaal (Aula regia), ein berühmtes Cistercienserkloster unweit der Hauptstadt, dem er ein altes Madonnenbild schenkte[4].

Zu Anfang des vierzehnten Jahrhunderts tritt dann die böhmische Miniaturmalerei schon in den Vordergrund, wenn auch ihre Leistungen zunächst mehr den Charakter eines tüchtigen Dilettantismus, als den einer formvollendeten Schule an sich tragen. Wir besitzen vom Jahre 1312 ein hervorragendes Denkmal jener Kunst in dem Passionale der Tochter König Ottokars II., Kunigunde, Aebtissin des S. Georgenstiftes in Prag[5]. Das Buch ist von einem Canonicus Benessius und einem Dominikanermönch, Frater Colda, angefertigt worden und behandelt nicht nur die Leidensgeschichte Christi, sondern gibt auch den Inhalt seiner erlösenden Thätigkeit und sein Verhältniß zur Kirche in Form einer anmuthigen, ritterlichen Parabel, wie sie dem Mittelalter zusagte. Die Braut eines Königssohnes wird von einem Räuber entführt und eingekerkert. Der Ritter macht sich auf, sie zu suchen, findet und befreit sie aus dem Gefängniß, krönt die Dulderin und tödtet den Räuber. Damit die Sache bis ins Detail ihren ritterlichen Charakter bewahrt, sieht

---

[1] Wenc. Hagek, Annal. Bohem. Cfr. Dobner, Monum. hist. Bohem., II, 205. Fiorillo I, 111 ff. [2] Pelzel et Dobrowsky, Script. rer. Bohem., II, 419.

[3] Mencken, Script. rer. Germ., III. 1787. Cfr. Hagek l. c. V, 579.

[4] Noch zu den Zeiten des Aeneas Sylvius war dieses Kloster eines der reichsten in Böhmen. Derselbe erzählt auch, daß in den Kreuzgängen die Wände mit Sculpturen bedeckt waren. Cfr. Bohemia nr. 36, bei Fiorillo I, 119.

[5] Jetzt in der Universitätsbibliothek daselbst. Vgl. Waagen, Kunstbl. 1850, S. 156. Mittheil. der Centr.-Comm. V, 75. Auch bei Dobner a. a. O. VI, 328.

man auf dem Schilde als Wappen die Marterwerkzeuge des Erlösers. Dieser Parabel reiht sich dann die Passion nach evangelischer Erzählung an, und den Schluß des Ganzen bildet die Krönung Mariä [1]. Ein zweites Manuscript desselben Benessius, eine Abhandlung über die ‚himmlischen Wohnungen', besitzt Miniaturen, leicht mit der Feder colorirt, wobei das Pergament die Lichtpartien bildet. Erscheint nun auch das technische Vermögen hier keineswegs größer als bei anderen, ja dürfen sie sich mit der stilvollen und leichten Haltung französischer Arbeiten nicht messen, so ist ihnen doch ein lebhafter und gefühlvoller Ausdruck eigen, welcher, dem slavischen Charakter gemäß, zuweilen in leidenschaftliche Bewegung ausartet. Die Proportionen der Figuren sind lang, die Falten stattlich und in großen Linien entworfen, aber zuweilen gehäuft, die Arme zu kurz, die Hände übertrieben lang, dabei nicht schlecht bewegt und zum Ausdruck passend [2]. Die höheren Zweige der Kunst erhielten freilich durch einen noch so wenig ausgebildeten Stil der Miniaturmalerei keine besondere Förderung, und es bedurfte noch weiterer Einflüsse, um ein einheitliches Kunstleben zu wecken. Unter der stürmischen Regierung des Königs Johann, dessen ritterliche Unternehmungen ihn auswärts beschäftigten, vermochte ein solches noch nicht zu gedeihen; aber wenn er nach seinem Reiche zurückkehrte, führte er Ausländer mit, auch Baumeister aus Frankreich, welche theils an der Kathedrale, theils an geistlichen Stiftungen thätig waren. Kriege mit Oesterreich brachten diese Unternehmungen wieder ins Stocken, und 1336 war Johann genöthigt, die zwölf silbernen Statuen der Apostel — von seinem Sohne Karl nicht lange zuvor der Kathedrale geschenkt — einschmelzen und vermünzen zu lassen [3]. Als er in der Schlacht bei Crecy 1346 sein Leben verlor, ließ ihm Karl in der Marienkirche zu Luxemburg ein Grabmal errichten, das mit den Schildern und Bildnissen der in der Schlacht getödteten böhmischen Helden geziert war.

Karl IV. wurde 1316 zu Prag geboren und erhielt schon vom achten Jahre an am französischen Hofe seine Erziehung, welche ihn zu einem der fähigsten Herrscher machte; denn nachdem er 1346 die Regierung in Böhmen übernommen, begann er sogleich mit nützlichen Einrichtungen, welche die Cultur seines Landes zu fördern geeignet waren. Schon früher hatte er zur Baukunst besondere Hinneigung gezeigt; denn er ließ einen Palast errichten [4], und gleich beim Antritt seiner Regierung wurde der Bau der Schloßkirche von

[1] Einzelne Motive sind neu, so die Scene, wo Magdalena der noch im Bette liegenden Maria die Nachricht von der Auferstehung bringt; der Abschied Christi von seiner Mutter vor der Himmelfahrt; der Kuß des Dankes, den Joseph von Arimathia empfängt u. a. Vgl. Förster, Geschichte der deutschen Kunst, I, 189.

[2] Vgl. Rieger, Archiv der Geschichte und Statistik von Böhmen, I, 24.

[3] Chronicon Benessii de Weitmil ad ann. 1336, ap. Dobner, Monum. hist. Boh., IV, 27. Pelzel et Dobrowsky, Script. rer. Boh. II, 271.

[4] Pelzel, Kaiser Karl IV., Prag 1780, I, 109 ff.

S. Veit betrieben, zu deren Vollendung Peter von Arles bis 1386 thätig war[1]. 1357 begab sich der Kaiser auf das Schloß Karlstein, dessen Bau im Laufe von zehn Jahren vollendet wurde. Durch natürliche Lage wie durch Kunst war es eine der größten Festungen in Böhmen geworden und bestimmt, die Reichskleinodien, Privilegien und andere Kostbarkeiten aufzubewahren[2]. Es enthielt auch zwei Kirchen und eine S. Nicolaus gewidmete Kapelle. Inmitten des Thurmes befindet sich die Kreuzkirche, an deren Gewölbe man das Firmament mit Sonne und Sternen erblickte. Die Mauern sind mit kostbarem Gestein belegt und mit alten Brustbildern verziert, die Fenster aus durchsichtigen böhmischen Steinen zusammengesetzt, durch welche ein prachtvolles gedämpftes Licht eindringt. Auch in der Prager Wenzelskapelle sieht man diesen reichen Wandbelag farbiger Edelsteine. Karls Bemühungen waren aber vornehmlich der Malerei zugewandt, und daß er viele Maler aus fremden Ländern gerufen, beweist das Protokoll der Malerzunft[3], welches 1348 begonnen und länger als ein Jahrhundert fortgesetzt wurde. Dieses Manuscript enthält die ersten Satzungen der Bruderschaft, welche, zunächst deutsch abgefaßt, nach Sprache wie Schrift der Zeit Karls IV. angehören; es ist zugleich dadurch merkwürdig, daß ihm ein Verzeichniß der zur Zunft gehörigen Künstler beiliegt, an deren Spitze Karls Hofmaler Dietrich, oder Theodorich, auftritt. Ihr Patron war S. Lucas. Von der künstlerischen Bedeutung des Theodorich hat Karl selbst in einer Urkunde[4] Zeugniß abgelegt, welche Abgabenfreiheit von dessen Hof in Morzina (bei Karlstein) bewilligt und mit einem Excurs auf die Verdienste jenes Meisters anhebt, ‚welcher die Kapelle seines Schlosses zu Karlstein geistreich und kunstvoll mit der feierlichen Malerei zur Ehre des Allmächtigen geschmückt (pictura solemnis), ihm im übrigen als familiaris treu und aufrichtig gedient habe‘. Die Wirksamkeit des Theodorich war jedenfalls eine lange und umfangreiche, da er schon 1348 in der Gilde auftritt und noch 1367 sich hoher Gunst erfreut.

Neben Theodorich, dessen Nationalität nicht feststeht, der aber wohl Slave war, da dieser Typus in den ihm zugeschriebenen Bildern vorherrscht, tritt

[1] Inschrift bei Pelzel: ‚Petrus Henrici Arleri de Bolonia, Magistri de Gemminden in Suevia, secundus magister hujus fabricae, quem imperator Carolus IV. adduxit de dicta civitate et fecit eum magistrum hujus ecclesiae et perfecit chorum ipsum A. D. 1386 et intra tempus praescriptum etiam incepit et perfecit chorum omnium sanctorum et rexit pontem Multaviae et incepit a fundo chorum in Colonia circa Albeam.‘ Fiorillo I, 124.

[2] Balbini, Miscell. hist. regni Boh., Pragae 1679, I, lib. III, c. 8, p. 100. Weitmil, Script. rer. Boh., II.

[3] Rieger, Materialien zur alten und neuen Statistik von Böhmen, Leipzig und Prag 1788, Heft 6. Vgl. ‚Das Buch der Malerzeche in Prag‘, in den Quellenschriften für K.-G., Wien 1878, Nr. XIII, mit Anmerkungen von Woltmann.

[4] Pelzel, Karl IV., II, Nr. 342 u. 751. Theodorich war nur verpflichtet, jährlich 30 Pfund Wachs an die Kirche zu liefern.

ein Deutscher auf, Nicolaus Wurmser aus Straßburg, der nicht minder kaiserliches Wohlwollen genießt, da Karl seiner in zwei Documenten, 1359 und 1360, ehrenvoll gedacht hat. Aus dem ersten erfahren wir, daß er kürzlich in den Dienst des Kaisers eingetreten ist; aus dem zweiten, daß er zu den Arbeiten in Karlstein berufen war [1]. Außerdem ist noch ein gewisser Kunz, von dem keine Werke nachweisbar sind, als Maler genannt [2].

An Karls Hofe befand sich auch ein wandernder Franziskaner, Johannes de Marignola, aus Florenz, zwar nicht Künstler, wie Fiorillo angenommen hat, aber vielleicht, da er am Hofe des Tatarenchans gelebt hatte, dafür Vermittler, daß Karl IV. 1370 geschickte Teppichweber aus dem Orient kommen ließ, denen man am Lorenzberge zu Prag Zelte errichtete, wo sie in milder Jahreszeit ihre farbenreichen Gewebe herstellten. Daß Italiener in Prag waren, ist aus den Malereien in Karlstein, im Kreuzgang vom Kloster Emaus zu Prag und aus dem Mosaik am Dom zu schließen.

Mit Recht hat Schnaase italienischen Einfluß in den schönen und bedeutenden Wandmalereien des Klosters Emaus betont und seine Ansicht darüber festgehalten [3]. Ist auch dieser Einfluß mit deutschen Elementen versetzt, so resultirt doch aus solcher Verschmelzung der Eindruck vornehmer, wohlthuender Einfachheit. Nur die Züge böhmischer Schule darin zu finden, wie Passavant es gethan, verbieten die sichere Zeichnung der Extremitäten, schlankere Proportionen, der weniger gehäufte Faltenzug, überhaupt die Bestimmtheit der Form, welche in der böhmischen Kunst eher etwas Verschwommenes und Gedunsenes an sich trägt. Leider sind diese Ueberreste großartiger Wandmalerei durch Ueberarbeitung entstellt. Auf 26 großen Feldern, jedes zumeist drei Bilder enthaltend, sieht man neutestamentliche Scenen mit Parallelen aus dem Alten Bunde. Die Inangriffnahme dieses stattlichen Cyclus erfolgte 1343, also in der Frühzeit böhmischer Kunst, wo der italienische Einfluß kein durchschlagender sein konnte. — Betrachten wir nun die Malereien auf Karlstein.

In der Mariä-Himmelfahrts-Kirche sind die Wandbilder nur theilweise erhalten und sehr verblaßt. Hier finden wir Ueberreste von Motiven der Apokalypse, mit einzelnen giottesken Figuren. Sehr anmuthig erscheint eine stehende heilige Jungfrau. Drei stark übermalte Portraitbilder des Kaisers zeigen denselben [4] mit seiner ersten, schon 1348 gestorbenen Gemahlin und seinem Sohne Wenzel. Außerdem gibt es spätere und rohe Wandmalereien.

[1] Glafey, Collectio Anecdotor. etc. 1734, nr. 20, p. 43. 490. Murr, Journal zur Kunstgeschichte, 1787, Bd. XV, S. 27 ff.

[2] Vgl. bei Schnaase VI, 440, Anm. 1, die Widerlegung Passavants, der ihn gar zu einem Hofmaler gemacht hat.

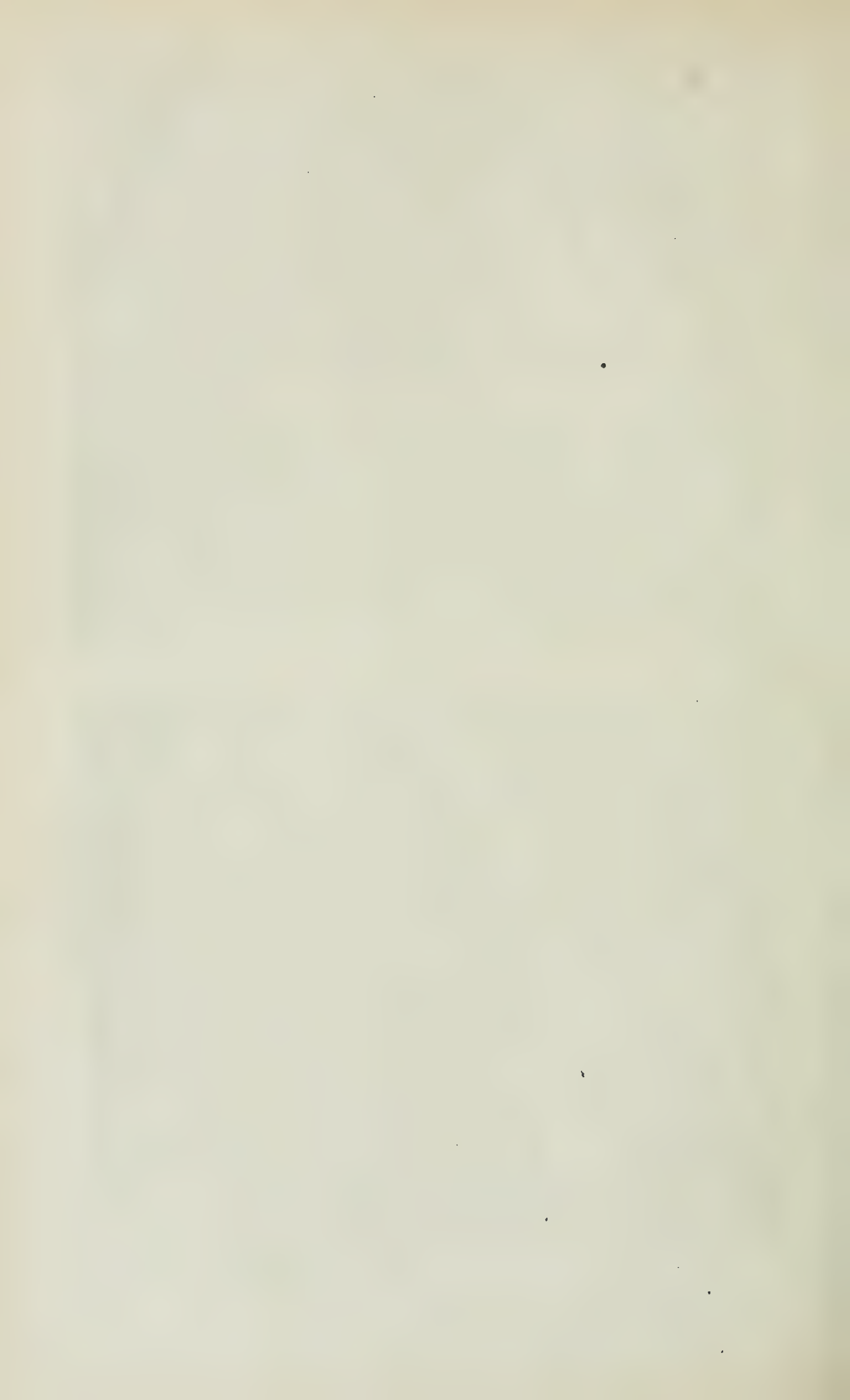
[3] VI, 441. Beschreibung von Springer im Organ für christl. Kunst 1854, Nr. 9. 10. Kugler, Förster und Hotho gedenken dieser Bilder nicht, die wir aus eigener Anschauung für sehr bedeutend halten müssen.

[4] Vgl. Kugler in den Kl. Schriften und Studien, Stuttgart 1853, II, S. 496 f.

Mariä Verkündigung.

Gruppe aus der „Himmelfahrt Christi“.

Reste von Fresken im Kloster Emaus zu Prag. Aufnahme von 1894. (Zu S. 184.)



Die Katharinenkapelle ist der Raum, wo Karl IV. sich oft längere Zeit in religiösen Betrachtungen und einsamer Buße aufhielt. Ueber der Eingangsthür sehen wir die Brustbilder des Kaisers und seiner Gemahlin, durch spätere Uebermalung entstellt, an der Langwand Köpfe heiliger Landespatrone, in der Altarnische Maria mit Kind, zu den Seiten Kaiser und Kaiserin knieend. Dies letztere Bild hat sehr gelitten; übrigens ist es durch große Anmuth und, wie Kugler meint, durch eine gewisse italienische Gefühlsweise ausgezeichnet, zumal der Kopf der Madonna, welcher Züge sienesischer Malerei an sich trägt. Man denkt an Thomas von Mutina. Bemerkt sei übrigens hier, daß der Name Mutina auch einem Dorf in Böhmen zukommt, weshalb man dem Maler die italienische Nationalität absprechen wollte.

Das Stiegenhaus, welches im großen Thurm zur Kreuzkapelle emporführt, ist ganz mit Wandbildern versehen; wir finden hier die Geschichte der hl. Ludmilla, des hl. Wenzel, dazwischen Engel, alles im allgemeinen Charakter des vierzehnten Jahrhunderts gehalten.

Die Kreuzkapelle im großen Thurm ist ein einfacher, viereckiger Raum mit tiefen Fensternischen. In diesem, mit verschwenderisch ernster Pracht von Edelsteinen und Vergoldung ausgestatteten Gemach bewahrte der Kaiser die Reichskleinode, Urkunden und viele Reliquien; von Malereien finden wir hier: zwei Tafeln in italienisch-gotischer Umrahmung, einen Eccehomo, allerdings sehr beschädigt, und eine Maria mit Kind, beide entschieden italienisch und zwar bolognesisch, mit sienesischem Anklange. Die Inschrift unter dem ersten Bilde nennt den Thomas de Mutina.

Crowe und Cavalcaselle führen auf diesen Maler außerdem die Fresken in der Katharinenkapelle zurück: ‚in der Altarnische die thronende Madonna mit dem Kinde zwischen Petrus und Paulus, welche den knieenden Kaiser segnet, dann auf dem Parapet des Altars eine Kreuzigung auf Goldgrund, und an einer der Wände Heiligenfiguren (S. Adalbert, Sigismund, Wenzel, Prokop, Ludmilla und Elisabeth), über der Thür wieder die Portraits des kaiserlichen Ehepaares‘. ‚Der Charakter der Fresken und Zeichnungen‘, heißt es ferner, ‚läßt wenig Zweifel darüber, daß sie von einem Modenesen gemalt sind, vielleicht unter Beihilfe des Nicolaus Wurmser, dem die Gemälde der dortigen Marienkapelle zugeschrieben werden, wo eine Madonna mit Kind sehr an Tommaso's Manier erinnert. Daß der fremde Künstler damals viel Einfluß auf die einheimischen hatte, beweist die Karikatur seines Stils an der groben Zeichnung in der Kreuzkapelle, die von Theodorich von Prag herrühren soll.‘ [1] Schnaase ist Passavants Urtheil gefolgt [2], der in der Katharinenkapelle nur deutsche Malerei erkennen will.

Kehren wir zur Kreuzkapelle zurück. Eine große Menge von Tafelbildern an der oberen Hälfte der Wände, in vergoldeter Gypsfassung und in

[1] Gesch. der ital. Malerei, II, 383. [2] VI. 442, Anm.

zwei und drei Reihen übereinander, ergibt eine Menge von Heiligen, Aposteln, Evangelisten, Kirchenvätern und auch Regenten in Halbfiguren. Als Altarbild sah man hier eine jetzt in Wien befindliche Darstellung des Crucifixus zwischen Maria und Johannes. In die Wiener Galerie sind auch die Halbfiguren des Ambrosius und Augustinus versetzt worden; sonst befindet sich noch alles am ursprünglichen Platz.

In diesen Bildern herrscht eine eigenthümlich derbe und schwere Bildungsweise, gepaart mit ruhiger Würde und weicher Behandlung der Modellation. Der Typus der Köpfe zeigt in der breiten Form mit kurzer, gedrungener Nase, starken Backenknochen, vollen Lippen, herabgezogenen Mundwinkeln, großen, ruhig und ernst blickenden Augen slavischen Charakter. Neben dem Großartigen und Charaktervollen männlicher Heiliger, besonders der Kirchenväter, tritt dann bei den Frauen eine große Milde und Hoheit zu Tage. Der Faltenwurf ist überall weich, rundlich, in breiten Massen gehalten, die Farben sind zart gebrochen, die Behandlung zeigt sich im Beiwerk als eine überaus feine, miniaturartige. Als Autor wäre hier Theodorich von Prag anzunehmen, da die Bilder weder deutschen, noch italienischen Charakter an sich tragen.

Die großen Wandmalereien in den tonnenartigen Ueberwölbungen der Fensternischen zeigen Motive und Gestalten des Neuen Testaments. Aber hier gibt sich eine andere Hand zu erkennen, vielleicht die des Wurmser von Straßburg, dem Passavant und Schnaase auch die Bilder der Apokalypse in der Katharinenkapelle ohne genügenden Grund zuschreiben. Diese Arbeiten nähern sich schon denen der Kölner Schule zur Zeit des Meisters Wilhelm, nur sind die Gestalten voller, und bei weicherem Linienzug herrscht eine zartere Färbung. Kugler vermuthet, ohne es hinlänglich zu begründen, daß die Thätigkeit Meister Wilhelms sich an diese Werke anschließt und seine künstlerische Ausbildung unter dem Einfluß des Autors derselben sich vollzogen hat [1].

Die Technik der böhmischen Malerschule läßt sich auch in den unteren Wandbildern der Wenzelskapelle im Prager Dom erkennen, soweit sie noch erhalten sind.

Denselben Stil vertritt eine Altartafel in der ständischen Galerie zu Prag, einst der Kirche zu Raudnitz angehörig. In der oberen Abtheilung thront Maria mit Kind, von Kaiser Karl IV. und seinem Sohne, König Wenzel, verehrt, hinter denen als Patrone die Heiligen Wenzel und Sigismund stehen, während unten die Landesheiligen von Böhmen, Veit, Ludmilla, Prokop und Adalbert, mit Erzbischof Oczko von Wlaschim (1364—1380), als Stifter des Bildes, sich gruppiren. Die Durchbildung ist zarter, die Köpfe haben ansprechende Züge, und beim Stifter macht sich das Bestreben nach Portraitähnlichkeit bemerklich. Annäherung an den deutschen Stil erkennt man in dem großen Madonnenbilde auf Goldgrund in der Sammlung

---

[1] Kleine Schriften und Studien II. 497.

des Klosters Strahow [1]. Derselben Richtung gehören ferner an ein Ecce-homo und eine Madonna mit dem Kinde in der Theinkirche zu Prag, das kleine Bild des hl. Wenzel in der S. Nicolaus-Kapelle des Domes. Eines der besterhaltenen Gemälde jener Schule befindet sich außerhalb Böhmens; es ist ein Altar in der Kirche zu Mühlhausen am Neckar [2], Stiftung eines von dort nach Prag ausgewanderten Bürgers Namens Reinhard und dessen Bruders Eberhard, aus dem Jahre 1385. Wir sehen hier die Heiligen Wenzeslaus, Veit und Sigismund, an der Außenseite der Flügel Verkündigung und Krönung Mariä. Diesen Bildern schließen sich noch gewisse Zeichnungen in der Kunstsammlung der Universität Erlangen und in der herzoglichen Bibliothek zu Bernburg an, die, nach Aufschrift eines älteren Besitzers, als Arbeiten der oder des Junker von Prag zu betrachten sind [3].

Es ist übrigens bemerkenswerth, daß die Tafelmalerei daselbst schon um die Mitte des vierzehnten Jahrhunderts in Blüte stand, während in Köln und anderen Gegenden dieser Kunstzweig sich erst zu entfalten begann. Jedenfalls trug das lebhafte Interesse des Kaisers an glänzendem Schmuck in seinen Kirchen und Kapellen dazu bei. Allein auf Karlstein finden sich einige Hundert derselben, und wieviel mögen in den anderen Schlössern, wo Nicolaus Wurmser beschäftigt war, verloren gegangen sein!

Ein Werk fremder Arbeiter ist das große Mosaik über dem südlichen Portal des Prager Domes, 1371 vollendet, die Auferstehung der Todten nebst den Schutzheiligen Böhmens darstellend. Auch der Kaiser mit seiner vierten Gemahlin ist darauf sichtbar. Der Chronist Beneš von Weitmil [4] gedenkt dieses Denkmals südlicher Kunst als eines ungewöhnlichen Werkes: ‚de opere vitreo more graeco.‘ Vermuthlich wurde es von venetianischen Mosaicisten gefertigt, da sich in der Lagunenstadt diese Technik bis in späte Zeiten erhielt; aber die Arbeit ist ziemlich roh, schlecht erhalten und durch einen Firniß getrübt. Außerdem finden wir aus jener Zeit nur im Ordenslande Preußen, in der Schloßkapelle zu Marienburg und am Dom zu Marienwerder (aus dem Jahre 1380), Glasmosaiken, vielleicht Erzeugnisse derselben venetianischen Arbeiter.

Die Miniaturkunst entwickelte sich neben der Tafelmalerei zu ansehnlicher Blüte. Auch hier ist fremde Einwirkung dem Wachsen einheimischer Talente

---

[1] Kugler (a. a. O. S. 495) findet Nürnberger Technik, übrigens ‚ein Streben nach großartiger Lieblichkeit‘.

[2] Grüneisen im Kunstblatt 1840, Nr. 96 ff. Die Wandmalereien der 1380 gestifteten Kapelle, sowie der geschnitzte und gemalte Hochaltar sind schwäbische Arbeiten.

[3] Ueber die Junker vgl. das Buch der Malerzeche, Anm. 371.

[4] Dobner l. c. T. IV, 50. 53: ‚Eodem tempore perfecta est pictura solempnis, quam dominus Imperator fieri fecit in porticu ecclesiae Pragensis de opere musaico more Grecorum (1371).‘ Vgl. auch Schallers Beschreibung von Prag, I. 101, Ausg. von 1794.

förderlich gewesen; denn es befanden sich damals französische und italienische Miniaturen im Lande, welche als Vorbilder dienten. Karl IV. unterhielt dauernde Beziehungen zu Frankreich; hatte er sich doch in erster Ehe mit Blanche von Valois, der Schwester Philipps VI., vermählt, daher es glaublich wird, daß ein so kunstliebender Fürst auch die besten derartigen Werke jenes Landes einführte.

Das vaterländische Museum zu Prag enthält mehrere Codices, welche Anklänge fremden Stils aufzuweisen haben; so das Mariale des dortigen Erzbischofs Ernst von Pardubitz (1344—1364), mit zwei größeren Illustrationen, einer Darstellung im Tempel und einer Verkündigung [1]. Während die männlichen Figuren noch plumpe Formen der Prager Schule erkennen lassen, erinnern die zarten weiblichen Typen an Italiener oder Franzosen. Lieblich zumal tritt uns die Annunziata mit dem feinen rundlichen Kopf entgegen; auch der Engel erscheint sprechend mit eindringlicher Geberde; schwach sind nur Hände und Füße, während die Gewandung noble breite Faltenlagen aufweist. An der gotischen Architektur zeigen sich den Bildern des Theodorich gegenüber Fortschritte perspectivischer Beobachtung.

Ein zweiter Codex ist das Reisebrevier des kaiserlichen Kanzlers Johann, Bischofs von Leitomischl, mit dem Namen desselben auf jedem Blatte, zwischen 1353—1364 ausgeführt, wo der Kanzler jenen Titel trug. Die Illustrationen befinden sich nur innerhalb der Anfangsbuchstaben, sind aber von großer Feinheit und mit Deckfarben glänzend ausgeführt; besonders die Randverzierungen entwickeln sich in großer Farbenpracht und enthalten französische Drôleries, worin auch der knieende Bischof mit seinem Wappen öfters vorkommt. Die Farben erinnern mehr an niederländische, als an französische Art, zumal das ungebrochene starke Roth und Blau, während die längeren Proportionen und zierlicheren Bewegungen dem französischen Stil angehören [2].

Ein anderes Gebetbuch desselben Erzbischofs Ernst, im böhmischen Museum zu Prag, ist nicht minder verdienstvoll, dann ein Missale des Erzbischofs Oczko von Wlaschim, in der Bibliothek des Domkapitels [3], und ein Lehrbuch der Religion in böhmischer Sprache, von Thomas von Stitny abgefaßt (der Universitätsbibliothek angehörig) und mit 18 kleinen, sehr zierlichen und geistreichen Miniaturen geschmückt. Besonders eindringlich wird hier der Tod des Sünders erläutert. Zu nennen sind noch ein Missale im Stadtarchiv zu Brünn, eine böhmische Bibel in der Bibliothek zu Olmütz, ein Pontificale des vierten Bischofs von Leitomischl, Albert von Sternberg, 1376 entstanden, in der Bibliothek der Prämonstratenserstiftes Strahow zu

---

[1] Abbildung bei Woltmann und Wörmann I, 369.

[2] Der von Hanka gefälschte Name Sbisco de Trotina in beiden Manuscripten wird noch von Schnaase für echt gehalten. Vgl. dagegen Woltmann und Wörmann I, 368, Anm. 1.

[3] Auch hier ein gefälschter czechischer Name: Peter Brzuchaty.

Prag. Ein Evangeliarium der Hofbibliothek zu Wien[1], der Inschrift nach von Johann von Troppau, Canonicus zu Brünn, 1368 vollendet, zeigt Randornament von besonderer Schönheit.

Der späteren Zeit unter Kaiser Wenzel (1378—1419) gehören einige nicht unbedeutende Miniaturwerke an, so die Goldene Bulle, die Handschrift des Wilhelm von Oranse, von Wolfram von Eschenbach[2], in denen neben sorgsamer Malerei doch schon Züge der unter jenem Kaiser eintretenden Verwilderung sichtbar werden, und welche gegen alle gleichzeitigen französischen Arbeiten in ihrem schwungvollen, einheitlichen Stil sehr zurückbleiben müssen. Nur Ornamentik und Randverzierungen lassen den alten Sinn und die solide Farbenpracht der Schule erkennen.

Zwei große Miniaturwerke zeigen dieselbe auf der Höhe und zugleich am Schluß ihrer bedeutenden Leistungen: die sechsbändige deutsche Bibel, für Kaiser Wenzel angefertigt, und das Missale des Erzbischofs von Prag, Sbinco von Hasenburg, 1409 vollendet, beide in der Hofbibliothek zu Wien[3]. Hier spricht sich nun schon vielfach der Sinn für Naturwahrheit aus, auch kommen Bauwerke, Bäume und Innenräume in verhältnißmäßig guter Zeichnung vor; ebenso treten Zeitcostüme auf; obgleich die Hintergründe noch in Blattgold oder farbig geblieben sind, ist doch der Naturalismus vorwaltend, auch in dem mehrfach auftretenden Portrait des Kaisers. Dessen Geschmack sehen wir dann auch öfters in gewissen frivolen und obscönen Darstellungen entsprochen, die wenig zum heiligen Texte passen und den sinkenden Geschmack bekunden. Kaiser Wenzel erscheint hier in den von ihm bevorzugten Situationen im Bade, von Frauen bedient[4]. Wilde Männer, Vögel auf Bandschleifen, Wenzels Emblem, Kübel und Badequasten kommen öfters vor, hinweisend auf die Gewohnheiten des kaiserlichen Wüstlings. Das böhmische Element ist zumal in den Köpfen vorwaltend, doch sind die Proportionen schlanker, die Falten weicher, die Hände richtiger gezeichnet. Die Behandlung der Farben verräth eine den Niederländern verwandte Sicherheit.

Das Missale des Erzbischofs, als dessen Autor Laurinus von Glattau genannt ist, zeigt in den Initialen biblische Motive, schönes Blattwerk und

---

[1] Theol. 1182.

[2] Hofbibliothek zu Wien, Jus civile 338. Ambraser Samml. Nr. 75. Von einer handschriftlichen Chronik von Königssaal (aulae Regiae) bei Dobner. Monum. Bohem., V, 4. Vgl. Fiorillo I, 142. Dieselbe wurde 1393 vollendet, enthielt in den Initialen Heilige mit Attributen, dann auf dem ersten Blatt Gott Vater mit dem Gekreuzigten, vor ihm stehend Ottokar II., Wenzel II. und Wenzel III., unter denen die Gemahlinnen Kunigunde, Jutta, Elisabeth, auf der andern Miniatur Heinrich VII., Johann und Karl IV. mit ihren Frauen.

[3] Nr. 2759. 1844. Cfr. Dibdin, A biographical Tour, III, 462, mit Abbild.

[4] Abbild. bei Woltmann und Wörmann I, 371. Cfr. Lambecius, Comment. de bibl. Vindob., ed. II, lib. II, p. 527.

zierliche Vergoldung, steht aber im Colorit nicht auf der Höhe der genannten Bibel. Bei einer größeren Miniatur der Kreuzigung hat der Maler jedoch sein Talent glänzend entfaltet. In den schlanken Proportionen und edlen Gesten nähert sich der Autor guten französischen Compositionen; auch ist die Farbe hier kraftvoll und harmonisch gestimmt.

Damit blieb die Höhe der böhmischen Kunstübung im Mittelalter erreicht. Ihre Ziele waren mehr auf derbe Allgemeinheit und Einfachheit, auf Würde und Großartigkeit, als auf Schwung und Eleganz der Sprache gerichtet. Die Anmuth und holde mystische Seelenmalerei der kölnischen Schule, ebenso wie die ritterliche, aristokratische Feinheit der Franzosen, sind ihr deshalb fremde Elemente. Im Colorit neigt sie auf der Höhe der Entwicklung mehr zu den prächtigen Farben der Niederländer, als zu der feingebrochenen, milden Harmonie der französischen Miniaturen. Eine tiefere Durchbildung des Natürlichen, wie sie das germanische Kunstnaturell durch die van Eyck erreichte, paßte nicht recht in die allgemeinen Züge der böhmischen Kunst. Dazu wird sie jetzt durch die unter Wenzel einbrechende religiöse Verwilderung [1] und nationalen Wirren in ihrem Uebergangsstadium gewaltsam unterbrochen. Von weiterem Einfluß auf die benachbarten slavischen Länder sind nur geringe Spuren vorhanden; dagegen wurden öfters Tafelbilder in die Ferne gesandt, so der Hochaltar in der Petrikirche zu Stendal, der zu Werben an der Elbe, zu Mühlhausen am Neckar. Auch im Schlosse des Hochmeisters zu Marienburg war ein ‚Bild aus Prag‘, dessen Gegenstand wir aber nicht kennen [2].

C. Die Schule von Nürnberg.

Während in den poesiereichen und sagenhaften rheinischen Gegenden Köln sich durch seine alte Geschichte und Kunsttradition, als Sitz eines mächtigen Kirchenfürsten und Domkapitels, als Hauptschule der Gelehrsamkeit und Mittelpunkt kirchlichen Lebens eine hochbedeutende Stellung errungen hatte, ist Nürnberg erst später durch seinen Handel, seine gewerbliche Betriebsamkeit und durch kaiserliche Privilegien emporgewachsen. Aus diesen abweichenden culturellen Bedingungen ergibt sich auch ein anderer Charakter des Kunstlebens in der fränkischen Stadt. Der bürgerliche Sinn, das Behagen am Einfachen, Ruhigen und Beständigen, prägt sich schon recht sichtbar in den Sculpturen am Portal der S. Lorenzkirche aus, welches die Grafen von Nassau 1280 verfertigen ließen, nicht minder in jenen an S. Sebaldus. Der von Karl IV. angeregte und beförderte Bau der Frauenkirche, ein Monument der vom Kaiser befestigten aristokratischen Regierung und zur öffentlichen Ausstellung der zu

---

[1] Die Zahl der von den Husiten zerstörten Bilder ist sehr groß; cfr. Dobner l. c. I, 144; III, 56.

[2] Neue preuß. Prov.-Bll. VIII, 333.

den Reichskleinodien gehörigen Reliquien bestimmt, nahm in der zweiten Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts die Kräfte und Theilnahme der Nürnberger vornehmlich in Anspruch. Die Statuen der Frauenkirche und des schönen Brunnens sind die besten plastischen Arbeiten jener Zeit, denen andere zahlreiche mehr oder minder hervorragende Bildwerke, innerhalb wie außerhalb der Kirchen und an Privathäusern, nachstehen; auch hat diese Plastik — wie überhaupt in der gotischen Epoche — die Haltung des Figürlichen in der etwas später auftretenden Malerei beeinflußt; erst als in Deutschland allgemein das Bedürfniß nach Tafelbildern hervortrat, bildete sich auch hier eine Malerschule, deren Producte in Nürnberger Kirchen noch zahlreich vorhanden sind. Eine Wandmalerei von ähnlicher Bedeutung wie in den Rheinlanden hat es hier nie gegeben, weil dieselbe mit dem romanischen Baustil zusammenhing, in gotischen Kirchen aber stets ein kümmerliches Dasein fristete. Von einem einzigen Cyklus alter Wandbilder berichtet eine nur andeutende Notiz in der Chronik des Sigmund Meisterlin, daß nämlich ‚im Rathhaus unter Ludovico Historien gemalt worden seien aus Valerius Maximus, Plutarch und Agellius, um die Rathsherren und Richter zur Gerechtigkeit zu bewegen, desgleichen die Notare und Schreiber‘ [1]. Die Zeit, in der diese Sachen entstanden, läßt sich ungefähr bestimmen, da das Rathhaus innerhalb der Jahre 1332—1340 vollendet wurde. 1378 ließ man die Bilder säubern, und 1423 wurde einem Meister Berthold die Erneuerung des Vorhandenen anvertraut. Man erkennt hieraus, daß solche Darstellungen lehrhaften Charakters in den Sitzungszimmern der Rathsherren, wie jene des guten und schlechten Regiments in Siena, dem Mittelalter angehören. Die Nürnberger Arbeiten sind hundert Jahre älter als jene des Rogier van der Weyden und anderer flandrischer Meister, welche man irrthümlicherweise für die ältesten derartigen Werke im Norden zu halten pflegte.

Wir können dem neuesten Biographen der Malerschule von Nürnberg nicht völlig beipflichten, wenn er meint, die uns erhaltenen Bilder dieser Schule des vierzehnten Jahrhunderts verträten genau dieselbe Richtung wie die gleichzeitige kölnische [2]. Eine Annäherung an letztere ist in den schlanken Körperverhältnissen unverkennbar, andererseits hat die Nürnberger Malerei

---

[1] Chronik der deutschen Städte III, 155. Vgl. Thode, Die Malerschule von Nürnberg, Frankfurt 1891, S. 9.

[2] Thode a. a. O. S. 8. Vgl. Waagen, Kunstw. und K. in Deutschland I, 163: ‚Der Hauptsache nach gehören diese Bilder ganz derselben, in jener Epoche sehr weit verbreiteten Richtung an, wie die der altkölnischen Schule.‘ Nach der ersten kritischen Untersuchung Waagens folgten Kugler (Geschichte der Malerei, 2. Aufl. 1847, I, 225) und v. Rettberg (Nürnberger Briefe, 1846), dann Passavant (Kunstbl. 1846, S. 189), v. Rettberg (ebendas. 1849, Nr. 4, und Nürnberger Kunstleben, 1854). Dagegen Hotho (Die Malerschule Huberts van Eyck, 1855, S. 291. 476 ff., und Geschichte der christlichen Malerei, 1872, S. 378), mit dem Schnaase (VI, 458 ff.) meist übereinstimmt.

mit der Prager den ins Bräunliche gehenden Fleischton gemein und entwickelt sich im übrigen unabhängig von den anderen deutschen Schulen. Die mystische und seelenvolle Sprache kölnischer Meister, das feine Gefühl für religiöse Poesie, die malerische Behandlung gehen ihr ab: sie ist nüchterner und sucht gleich anfangs eine gewisse realistische einfache Wahrheit, die ihr hinwiederum etwas Gleichförmiges und Beständiges verleiht, so daß sie sich bald nach der Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts ohne zu großen Widerspruch ihres inneren Wesens dem flandrischen Einfluß überlassen kann. An Verständniß für den körperlichen Organismus ist sie der Kölner Schule überlegen, und während diese in Bildern mäßigen Umfanges mehr für den privaten Gebrauch thätig bleibt, schafft jene zumeist Altarwerke oder Gedenktafeln für Kirchen, von Patriziern gestiftet. Ihre hauptsächlichsten Monumente vertreten demgemäß einen kirchlichen, feierlichen Stil und enthalten nichts von der poetischen Schwärmerei, dem heiteren, überirdischen Lebenselement, dem lyrischen Hauch in den Gebilden kölnischer Meister.

Unter dem Titel eines ‚Versuchs Nürnberger Kunstgeschichte vor der Zeit Albrecht Dürers‘ hat v. Murr in seinem Journal nichts weiter als die Namen der ältesten Maler aus den Bürgerverzeichnissen zusammengestellt; doch tritt keiner bedeutsam aus der Reihe hervor. Viele der urkundlich genannten Meister, selbst noch in der zweiten Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts, werden als Fremde bezeichnet. Der erste, 1310, ist ein Böhme, Nicolaus, dann folgt 1311 Winschrot, 1329 Otto, später Berthold, genannt 1363, 1378 und 1396. Aber es sind dies Namen ohne Werke, ein leerer Schall; auch die Bilder geben Jahreszahlen meist nur vom Tode der Person, für die sie gestiftet sind [1]; den bedeutendsten Monumenten fehlen auch solche. Chronologische Ordnung ist, da bei der langsamen Entwicklung der Schule und ihrem stetigen Charakter Merkmale des Alters schwer festzustellen sind, nur möglich, insofern sich dieselbe an den fortschreitenden Uebergang von idealer und statuarischer Auffassung zu einer mehr natürlichen anlehnt, analog dem Proceß in den übrigen Schulen und in der geistigen Richtung der Zeit überhaupt.

Von Wandmalerei sind nur einige Reste erhalten: die in zwei Räumen des ehemaligen Schlosses von Forchheim Anfangs der vierziger Jahre dieses Jahrhunderts entdeckten Bilder [2], eine Anbetung der Könige, Verkündigung und anderes in der ehemaligen Kapelle, im Nebenraum zwei ornamentale Phantasiegestalten, nach Art der ‚Drôleries‘ bei Miniaturen, und jener im Chor des Domes zu Köln. Technisch gleichen diese etwas rohen Darstellungen den übrigen damaliger Zeit; wir finden dieselben starken Umrisse, gleichmäßigen, gelb-

---

[1] Siebenkees (Materialien zur Geschichte Nürnbergs I, 60) weist einige Fälle nach, wo die Gedenktafel lange nach dem Tode des Betreffenden gemacht worden ist.

[2] Vgl. Waagen, Kunstwerke und Künstler in Deutschland, I, 146 f.

lichen Fleischton, helle Farben, gemusterten Hintergrund, wie an anderen Orten; etwas Lokales wäre vielleicht nur in den derben, unschönen Kopftypen zu finden, wie sie für die spätere Nürnberger Malerei charakteristisch sind. Als das beste dieser Wandbilder dürfte die Verkündigung erscheinen, da die stattliche Figur des in anmuthiger Bewegung herabschwebenden Erzengels, mit reichem Lockenhaar, wie die demüthige Haltung der Jungfrau, das Talent des Malers zur Geltung bringen. An der Fensterlaibung sehen wir dann noch das Jüngste Gericht mit den auf Wolken sitzenden zwölf Aposteln, an ihren Attributen kenntlich, auf der gegenüberliegenden Wand vier Propheten mit Schriftbändern, auf gemustertem Hintergrunde.

Als das älteste Tafelbild in Nürnberg betrachtet man das zu S. Jakob, welches leider schon in alter Zeit derartig übermalt wurde, daß sich ein sicheres Urtheil, von dem zweifelhaften Monogramm abgesehen, nicht gewinnen läßt. Dargestellt sind auf einzelnen, jetzt durch einen modernen, gotischen Rahmen verbundenen Tafeln die zwölf Apostel, zwei Propheten, die Verkündigung und Krönung Mariens, die Auferstehung und die drei Frauen am Grabe. Vermuthlich gehören diese Arbeiten dem vierzehnten Jahrhundert an. Zu erwähnen sind ferner im Germanischen Museum ein kleiner Altar (Nr. 4), der hl. Martha gewidmet, mit Darstellungen des Todes derselben, der Erweckung des Lazarus, Salbung der Füße Christi durch Magdalena. Das Hauptbild, Hinscheiden der hl. Martha, behandelt ein in der Malerei selteneres Motiv, augenscheinlich sich anlehnend an die in der Legenda aurea erhaltene Tradition. Wir erwähnen ferner, als im gleichen Stile gehalten, das Bild der hl. Brigitta in demselben Museum (Nr. 5), dann den Altar im Raum neben der Kirche, dessen Flügel Bilder aus der Passion enthalten.

Im alten Kloster Heilsbronn finden wir dann noch anderes: so eine leider ganz übermalte Tafel mit der Begegnung des Auferstandenen und seiner Mutter; ein Brustbild der Jungfrau mit dem Kinde und Donator[1]; fünf Scenen aus dem Leben Christi und den leidenden Erlöser, eine übermäßig lange, harte und unschöne Figur, nebst knieendem Stifter (Abt)[2], auf plastisch gemustertem Hintergrunde. In diesen Bildern stellt sich die primitive Richtung der Tafelmalerei dar, welche man im Gegensatz zu der neueren, malerisch gestaltenden, die zeichnende nennen kann. Den Uebergang zur plastischen Auffassung des Körperlichen und besseren Naturbeobachtung, wie er im Imhof'schen Altar hervortritt, vermögen wir aus einigen Tafelbildern zu erkennen: das erste, Christus in der Glorie, von Engeln mit den Leidenswerkzeugen begleitet, und mit Stifterfamilie, hängt in einer der Kapellen rechts in S. Lorenz;

---

[1] Stifter ist der 1365 gestorbene Burggraf von Nürnberg, Bertholdus, Bischof von Eichstätt und kaiserlicher Kanzler.

[2] Friedrich von Hirzlach, 1346—1361 Abt der Cisterzienser in Heilsbronn. Vgl. die Abbildung bei Thode, Taf. I.

das andere, die Auferstehung, an einem Pfeiler der Frauenkirche; ein drittes, das Epitaph der Clara Holzschuher, im Germanischen Museum (Nr. 86).

Ein von der edlen Familie Imhof gestifteter Altar, dessen Haupttheile sich auf einer kleinen Empore der Lorenzkirche in Nürnberg befinden, repräsentirt eines der bedeutendsten Werke jener Schule am Anfang des fünfzehnten Jahrhunderts. Im Mittelbilde sehen wir auf Goldgrund die Krönung Mariä: Christus und die Jungfrau thronen auf teppichbelegtem Sitz; während Maria sich demüthig vor ihrem Sohne neigt, setzt ihr dieser die Krone aufs Haupt; Nebenfiguren fehlen. Auf den Flügeln, von denen vier verloren scheinen, sehen wir Apostel; auf der Rückseite befand sich eine jetzt im Germanischen Museum (Nr. 88) aufbewahrte Tafel mit einer Pietas: Christus im Grabe zwischen Maria und Johannes. Die Proportionen sind schlank, mit überwiegend langem Oberkörper, die Typen Christi und Mariä jugendlich; ideal und flüssig präsentirt sich die in einfachen Linien fallende Gewandung, welche den Körperbau verständig hervortreten läßt. Die Apostel, mit derben, festgezeichneten Köpfen, behüten jeder zwei Mitglieder der Familie Imhof; von den äußeren sind noch sechs Apostel, diese auf blauem Grunde, erhalten. Die Pietas ist zwar würdevoll im Ausdruck, aber in der Zeichnung des Körpers Christi wenig befriedigend. Tiefer, feierlicher Ernst, ein Streben nach monumentaler Würde, prägt sich in dieser Composition aus.

Schon Hotho betonte die Aehnlichkeit zweier Altarflügel in der Berliner Galerie (Nr. 1207—1210) mit dem Imhof'schen Altarbilde und sah in ihnen die Arbeit eines Schülers, während Thode sie, trotz einiger Abweichungen, als Werk desselben Künstlers nur in eine frühere Zeit versetzt [1]. Dargestellt sind Maria [2] und drei Heilige: Petrus Martyr, Elisabeth und Johannes der Täufer. Die Wappen gehören den Familien Deichsler und Zeuner an [3].

Eine sichere Datirung läßt der im Münchener Nationalmuseum befindliche Bamberger Altar zu (1429), welcher die Kreuzigung als Hauptbild, und zwar in dramatisch wirksamer Form, darstellt. Die Figur Christi ist überlang und sehr hager; Maß und Würde in der Bewegung zeigen die zu Seiten des Kreuzes geordneten Figuren. Auf der Innenseite des einen Flügels sehen wir die Kreuztragung, auf dem anderen die Abnahme vom Kreuz, rückwärts zwei weitere Passionsscenen. Eine gewisse Uebereinstimmung dieser beiden Werke mit dem Imhof'schen Altar läßt sich nicht verkennen: besonders der Ernst des Ausdrucks, das Ringen nach monumentaler Größe des Stils deuten auf innere Verwandtschaft; es fragt sich nur, ob der Meister des Imhof'schen Altares selbst, oder ein ihm nacheifernder Schüler der Verfertiger gewesen ist [4].

[1] A. a. O. S. 24. [2] Abbildung bei Schnaase VI, 460.

[3] Waagens handschriftliche Angabe im Berliner Katalog widerspricht der Notiz in seinem ‚Handbuch' S. 64. Vermuthlich ist Berthold Deichsler der Stifter.

[4] Thode (S. 27 f.) nimmt ersteres an.

Dem Bamberger Altar nahestehend wäre nun ein anderer, in der S. Jacobuskirche, zu nennen; Gegenstand ist die Vermählung des Christuskindes mit der hl. Katharina. Auf einem mit Kissen belegten Thron sitzt Maria und hält das unbekleidete Kind; zu den Seiten Heilige, andere auf den gegenüber befindlichen Flügeln. Das Werk zeichnet sich durch besondere Leuchtkraft der Farben aus; auch das blonde Haar besitzt goldigen Schimmer. Die Heiligen sind die Vierzehn Nothhelfer, und da Murr in S. Jobst einen derartigen Altar gesehen hat, so liegt die Vermuthung nahe, daß er der gedachte sei, obgleich die Beschreibung im einzelnen nicht völlig übereinstimmt.

Italienischen Charakter trägt die Geburt Christi, das Votivbild der Walburgis Prünsterin, an sich, jetzt im Germanischen Museum (Nr. 87). Maria, eine schlanke Figur in blauem Gewande, kniet in einer Hütte anbetend vor dem Kinde, neben ihr Joseph. Man denkt an Gentile da Fabriano. Als Seitenstück dürfen wir eine Madonna in S. Lorenz betrachten[1], deren Vergleich mit dem Imhof'schen Altar lehrreich wird. Hier ist sowohl in Composition als Formgebung italienischer Typus vorwaltend; nur die steife Haltung des Kindes und die kleinen Engelsfiguren gehören der deutschen Kunst an. Es liegt die Vermuthung nahe, daß der Autor Italien besucht habe; vielleicht ist es Meister Berthold, den wir öfters ausgezeichnet finden in weit auseinander liegenden Jahren. Einige urkundliche Mittheilungen im Gedenkbuch des Andreas Tucher dürften bestätigen[2], daß Berthold um 1423 der angesehenste Maler in Nürnberg war, da er den Auftrag erhielt, das Rathhaus auszuschmücken[3].

Eine weitere Stiftung der Imhofs ist die im Germanischen Museum befindliche Gedächtnißtafel (Nr. 406) vom Jahre 1449; auch trägt der im Museum zu Breslau aufbewahrte Flügelaltar[4], mit der Himmelfahrt Mariä als Hauptbild, das Wappen dieser Familie an sich.

Ein charakteristisches Werk der Nürnberger Schule ist der S. Wolfgangsaltar in der Lorenzkirche, gestiftet 1416: die Figuren, auch die männlichen, fesseln durch besondere Milde und Zartheit, wie auf der Himmelfahrt Mariä im Schlesischen Museum; es liegt also die Vermuthung nahe daß beide demselben Maler angehören.

Nach Meister Berthold scheint der Autor des Tucher'schen Altars[5] in der Frauenkirche der Erste in der Nürnberger Schule geworden zu sein. Es

---

[1] Linke Seitenkapelle, Führer Nr. 18. Abbildung bei Thode, Taf. IV.

[2] Chroniken der deutschen Städte: Nürnberg, II, 11.

[3] Schon 1363 wird ein Meister Berthold genannt, es sind also wohl ein älterer und jüngerer des Namens zu unterscheiden.

[4] Abbild. bei Thode, Taf. VI.

[5] Nach Hotho um 1430 entstanden. Förster (Geschichte der deutschen Kunst, I, 199) und Waagen (Kunstwerke und Künstler in Deutschland, I, 258) versetzen den Altar in das Jahr 1385, nach Murrs Beschreibung von Nürnberg, S. 330.

beginnt nun ein realistisches Streben nach größerer Plastik, weicheren Formen und gedrungenem Körperbau, wie es in Köln beim Meister des Dombildes sich darstellt. Es gilt dies besonders von dem Tucher'schen Altar. Der unschöne, gedrungene Christus, mit grob markirten, verblasenen Muskeln und großem Kopf, die kurzen, unter Faltenmassen begrabenen Figuren von Maria und Johannes deuten auf eine neuere Epoche der Kunst hin. Nur das Gesicht Mariä wirkt sprechend. Ebenso unschön wie das Mittelbild treten uns die Scenen auf den Flügeln: Verkündigung und Auferstehung, entgegen [1]. Die alternden Häupter, ungeschickten Stellungen und groben Gewänder stehen in auffallendem Widerspruch zu den idealen Anforderungen der Motive.

Der Name des Malers dieses Werkes der Uebergangsepoche ist D. Pfenning, von dem die Belvederegalerie zu Wien eine bezeichnete Tafel, die Kreuzigung, besitzt [2], während sich eine dritte, Maria als Schutzherrin, in der Klosterkirche zu Heilsbronn befindet. Diesen Werken schließt sich ein kleiner Altar in S. Sebald zu Nürnberg an, die Haller'sche Stiftung, in dem bereits Hotho den Stil des Tucher'schen Altarbildes entdeckte [3]. Wir sehen hier den Gekreuzigten mit Maria und Johannes, auf den Flügeln Katharina und Barbara, rückwärts Christus am Oelberg und Heilige, alles auf Goldgrund. Dieselbe Kirche hat noch eine zweite, sehr übermalte Arbeit Pfennings aufzuweisen, ein Stiftungsbild am vorletzten Pfeiler des Chores, die Anbetung des Kindes darstellend, mit den Wappen der Volkamer und Imhof [4].

Eine weitere Phase der Entwicklung zum Realismus sehen wir in mehreren Bildern vertreten, denen größere Breite malerischer Ausführung und Neigung zu gewaltsamer Uebertreibung der Formen wie des Ausdrucks eignet. Der Schwerpunkt ist hier ganz in das äußerliche Gebahren verlegt und von der stilvollen Größe und Ruhe älterer Werke auch nicht ein Anklang mehr vorhanden [5].

Ob diese Nürnberger Schule damals einen weiteren Einfluß geübt, ob andere sich in fränkischen Landen gebildet, läßt sich nicht erweisen. In Würzburg lebte um die Mitte des vierzehnten Jahrhunderts ein Meister Arnold, der sich einen ziemlichen Ruf erworben haben muß, da er von dem Magister Michael de Leone in seiner Chronik von 1354 als pictor magistralis, dann auch vom Dichter Egon von Bamberg genannt wird [6]. Neben diesem Maler

---

[1] Von noch größerer Häßlichkeit sind die hll. Augustinus und Monica, Paulus und Antonius auf den Seitenflügeln.

[2] Abbild. bei Thode, Taf. XII. Der Bilder gedenkt zuerst Waagen (Kunstdenkmäler in Wien, I, 191) in ausführlicher Besprechung. Die Inschrift der Tafel lautet: ‚D. Pfenning 1449 als ich chun'; der Maler hat also dieselbe Devise wie Jan van Eyck.

[3] Vgl. Schnaase VI, 462 f.

[4] Thode S. 69. [5] Thode hält sie für Arbeiten Pfennings.

[6] Mone, Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit, II, 315. Vgl. Passavant im Kunstblatt 1841, S. 368. Die Stelle des Michael de Leone bei Böhmer, Fontes hist. Germ., I, 451. Vgl. Schnaase VI, 465.

war ein gewisser Johannes von Bamberg nicht unbedeutend, da ihm für einige nach Frankfurt am Main gelieferte Tafeln die für jene Zeit ansehnliche Summe von 800 Gulden ausbezahlt wurde.

D. Die schwäbische Schule.

Später als in Köln und Nürnberg entwickelt sich die schwäbische Malerschule, welche in der zweiten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts ausgezeichnete Werke hervorbringt. Zunächst ist es hier die Sculptur, welche sich kräftig entwickelte. Vor dem vierzehnten Jahrhundert hat auch der fleißige Sammler, Paul von Stetten[1], in Augsburg nichts von Malern entdecken können; ja in den ältesten Baurechnungen von 1320 bis 1330 findet man nicht einmal das Wort Maler, viel weniger einen Namen oder Spuren einer Arbeit. Der erste im Bürgerverzeichniß kommt 1321 vor und heißt ‚Wernherus de Fördelingen'. Nach der Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts, als man zu Augsburg die Zünfte einführte, waren allerdings Maler daselbst, sie scheinen aber zunächst die Kunst frei ausgeübt zu haben; später errichteten sie mit den Bildhauern und Glasern, welche auch Glasmaler waren, eine Innung und nahmen zugleich die Goldschläger herein, welche das Material zur Vergoldung der Tafelbilder und Schnitzereien lieferten. Die Gesellschaft erhielt später ihre eigene Ordnung, und die Rechte darauf konnten ererbt, erkauft und durch Heirat erworben werden, während sie eigentliche Zunftrechte nicht besessen zu haben scheint[2]. Im Jahre 1362 malte ein gewisser Hermann verschiedene Bilder am heiligen Kreuz und am Gögginger Thor, 1391 wurden mehrere öffentliche Gebäude mit Bildern verziert[3]. Ein anderer Maler war Hans von Köz, welcher um 1400 lebte — wie aus den Steuerrollen ersichtlich ist — und eine Tafel für die S. Ulrichs-Kirche fertigte, wofür er 300 Gulden erhielt, eine für jene Zeit nicht geringe Summe, welche auf seine Bedeutung schließen läßt[4]. Auch die Glasmalerei scheint in Augsburg geblüht zu haben; so fertigte im Jahre 1415 ein gewisser Judmann die großen Fenster im Rathhause[5].

Schon lange vor Entstehung des Hansabundes war Augsburg als Zwischenhändlerin des nördlichen Deutschland mit dem südlichen, der Schweiz und Italien bekannt. Es verschaffte den Seestädten die Erzeugnisse Italiens und der Levante, die man aus Genua und Venedig bezog, und führte den südlichen Nachbarn die Producte des Nordens zu. Später waren es die Fugger, welche durch Anschluß an die Handelswege der Portugiesen nach Entdeckung Ostindiens bedeutende Reichthümer ihrer Vaterstadt zubrachten. Bereits im fünfzehnten

[1] Kunst-, Gewerb- und Handwerksgeschichte der Reichsstadt Augsburg, I. B. 1779; II. B. 1788. Vgl. R. Vischer, Quellen zur Kunstgeschichte von Augsburg, in den ‚Studien' S. 478 ff. [2] v. Stetten I, 268 ff. Vgl. Fiorillo I, 322.

[3] Annal. Augsb. ap. Mencken, Script. rer. Germ., I, 1400.

[4] v. Stetten I, 270. [5] ebend. II, 254.

Jahrhundert hatten sie eine auserlesene Bibliothek von 15000 Bänden, darunter die seltensten griechischen und lateinischen Handschriften. Sie hielten einen beständig im Orient reisenden Bibliothekar, und ihre Gemäldesammlung war aus allen Theilen Europa's zusammengeholt.

Auch in Ulm erreichte zunächst die Sculptur an der Hand der Baukunst ihre Ausbildung; doch gab es eine Malerzunft[1], von deren Thätigkeit noch einige Ueberreste an Wandmalerei Zeugniß ablegen. Unter diesen sind die Fresken des Ehinger Hofes an der Donaubrücke zu nennen.

Das Gewölbe eines länglichen Gemaches ist hier nach Art eines Teppichs mit Kreisen bemalt, in denen Adler oder zwei Löwen, gelb auf rothem Ton, sich gegenüberstehen; dazwischen schlingen sich Blumen und Blätter. Die Wände umzieht bis zur Brusthöhe ein gemalter rother Vorhang, und in den Bogennischen sieht man auf blauem oder rothem Grunde sitzende Figuren: zwei Männer mit weißen Spruchbändern in Händen, zu den Seiten des Eingangs je eine sorgfältiger als die übrigen durchgebildete Gestalt — rechts einen Mann mit einem Hunde, links eine Frau mit einem Affen am Bande[2] —, an den Fensterseiten wieder männliche Figuren, musikalische Instrumente tragend. An dem Pfeiler in der Mitte befindet sich ein kleines Männchen als Wappenhalter, und in den zwei Gewölbeschlüssen das Ehinger'sche und Krafft'sche Familienwappen. Der Fußboden ist von kleinen gebrannten Steinen zusammengesetzt, wovon je vier ein Ornament bilden, wie man es in alten Grüften auf dem Ulmer Kirchhof und auch sonst in Schwaben, namentlich in den Klöstern zu Blaubeuren, Bebenhausen und an anderen Orten, noch findet. Die Zeichnung an den beiden Figuren neben der Thür ist nicht unedel, die Proportionen sind lang, die Formen rundlich und voll, das Gewand bleibt nur einfach angedeutet, die Malerei ohne allen Schatten. Ausdruck und Phantasie mangeln völlig.

Von Malernamen finden wir zu Ulm: in den Jahren 1385—1386 Rudolf Schaggan; Meister Ulrich 1389, 1407 und 1417; Martin den Aelteren und Jüngeren 1398 und 1414; Jakob 1398, 1414 und 1416; Peter 1407; Lucas, 1413 genannt[3]. Vielleicht stammt aus derselben Zeit auch das Portrait am Gewölbe der noch erhaltenen Kapelle des ehemaligen Dominikanerklosters in Ulm, welches den Mystiker Amandus Suso vorzustellen scheint[4].

Außerdem sind im Münster unter der Tünche Wandbilder zum Vorschein gekommen, und zwar im linken Seitenschiff eine Grablegung von edler Haltung, aber noch alterthümlich im Stil und — da der Bau des Münsters 1377 begann — schwerlich vor 1400 entstanden; am Anfang des rechten Seitenschiffs die Legende der hl. Katharina, in roher und handwerksmäßiger Technik ausgeführt.

---

[1] Haid, Beschreibung von Ulm, S. 224.

[2] Farbige Abbild. bei Grüneisen und Mauch, Ulms Kunstleben im Mittelalter, 1840, S. 10. [3] Grüneisen und Mauch S. 13. [4] Waagen, Deutschland, II, 163.

Die ältesten Wandgemälde in Schwaben, außerhalb Ulms, dürften jene in der Hauptkirche zu Reutlingen sein, welche eine Kreuzigung nebst Legende der hl. Katharina darstellen und nicht ohne Liniengefühl entworfen sind, aber, schwach im Ausdruck und matt in der Farbe [1], an die leicht colorirende Weise der Miniaturen erinnern. Auch die Fresken im Ehinger Hof zeigen flüchtige Behandlung und Mangel an Ausdruck.

Bei Nördlingen hat man in der alten Stiftskapelle des ehemaligen Klosters Kirchheim im Ries Wandgemälde mit der Jahreszahl 1398 unter der Tünche entdeckt [2].

In der Waldkapelle von Kentheim bei Calw (Schwarzwald) haben sich Malereien erhalten, welche um die Mitte des vierzehnten Jahrhunderts entstanden sein mögen. An dem Gewölbe über dem Altar sieht man Christus als Richter mit zwei von seinem Munde ausgehenden Schwertern, von den Symbolen der Evangelisten umgeben, dann an der Ostwand Christus noch einmal mit Moses und Johannes, die von ihm geweissagt, gegenüber die Verkündigung. Mangelhaft in Verhältnissen und Formgebung, sind die Gestalten doch bewegt und von eindringlichem Ernst der Geberde [3].

Wichtiger erscheinen die Malereien der S. Veits-Kirche zu Mühlhausen am Neckar, welche zwei abweichende Richtungen oder Schulen der Malerei vertreten. Wie schon erwähnt, ist diese Kirche von dem in Prag ansässig gewordenen Mühlhauser Bürger Reinhard 1380 erbaut worden, und lieferte derselbe von Prag aus den Altarschrein mit den Heiligen Veit, Wenzel und Sigismund. Die Wandgemälde, welche in drei Reihen übereinander Chor und Schiff der Kirche bedecken, behandeln biblische und legendarische Themata, an der Innenwand des Bogens zwischen Chor und Kirche das Jüngste Gericht, in der Mitte des Gewölbes die Krönung Mariä, mit assistirenden Engeln und den vier Kirchenvätern, nebst den Symbolen der Evangelisten. Ist auch die Technik eine rasche und flüchtige, so fehlen doch nicht Züge von Schönheit bei einzelnen Gestalten. Die Malerei ist jedenfalls schwäbischen Ursprungs und nähert sich dem weichen Charakter nach mehr der kölnischen, als der fränkischen Schule [4].

Einige Ueberreste finden sich auch im Dome zu Konstanz, so innerhalb der Sacristei ein Gekreuzigter zwischen Maria und Johannes, mit dem Datum 1348.

Zu Badenweiler hat Lübke [5] in der Vorhalle eines Thurmes, welcher bei der Erneuerung der Kirche verschont blieb, eine Anzahl lebensgroßer Figuren entdeckt, unter denen Petrus, Paulus und die hl. Katharina an ihren Emblemen kenntlich sind. Gegenüber sieht man die drei Skelette und drei

[1] Kunstblatt 1846, S. 200. [2] Kunstblatt 1847, Nr. 4.

[3] Förster, Geschichte der deutschen Kunst, I, 194.

[4] Kunstblatt 1840, Nr. 96. Waagen, Deutschland, II, 226.

[5] Gesch. der deutschen Kunst S. 407. Vgl. Allg. Zeitung, 1866, Nr. 265 f. (Beil.).

Könige, letztere in der enganliegenden Tracht des vierzehnten Jahrhunderts, den einen jugendlich, zwei älter und bärtig; alle tragen Spruchzettel mit deutscher Inschrift in den Händen. Soweit diese noch lesbar ist, predigt das erste Skelett von der Eitelkeit der Welt, das zweite von dem Nagen des Gewissens, das dritte gibt die Lehre, daß alle Lebenden ihnen gleich werden müssen. Die Könige lehren, daß Herrschaft, Reichthum und Macht vor dem Tode nicht schützen können. Wir haben also hier die in Miniaturen öfters auftretende Legende von den drei Lebenden und den drei Todten. Die Zeichnung ist nicht ohne Verdienst, aber das Ganze doch ohne tieferen Ausdruck.

Viel bedeutender erscheint der S. Magdalenen-Altar in der Kirche zu Tiefenbronn, zwischen Calw und Pforzheim. In drei Bildern, über und neben dem Schrein, sehen wir Motive aus dem Leben der hl. Magdalena, während das Mittelstück in Schnitzwerk die Verzückung derselben vorstellt. Die Flügelthüren zeigen innerhalb Lazarus, Martha und den hl. Maximin. Alle Bilder sind auf Goldgrund mit flüssiger Tempera gemalt und repräsentiren den Uebergangsstil zur schwäbischen Schule, welche in der zweiten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts so bedeutende Leistungen hervorbringt. Die Inschrift berichtet, daß Lucas Moser aus Weil der Stadt im Jahre 1431 dies Werk vollendet habe [1]. Schönes Ornament sieht man im Refectorium zu Bebenhausen und in der Klosterkirche zu Blaubeuren.

Die königliche Sammlung zu Stuttgart enthält zwei große Tafeln, die eine mit dem Evangelisten Marcus nebst Lucas und dem Apostel Paulus, die andere mit Dorothea, Margaretha und dem Evangelisten Johannes, aus der Dorfkirche zu Almendingen in der Nähe von Ehingen, welche einen tüchtigen Maler verrathen. Dasselbe gilt von zwei großen Tafeln aus dem Kloster Heiligkreuzthal in Oberschwaben, welche die Grablegung und den Zug der drei Könige vorstellen [2].

Im Elsaß haben sich an mehreren Orten Wandgemälde erhalten, so in der Abteikirche zu Weißenburg, im Chor des Klosters Unterlinden zu Kolmar, in Pfaffenheim, in der Dominikanerkirche zu Gebweiler, aber sie tragen nicht die Merkmale einer besonderen Schule an sich.

An den Wandbildern von Gebweiler hat man auch den Namen eines Malers entdeckt: Werlin zum Burne [3]. In Weißenburg füllen die nur mittelmäßigen historischen Darstellungen beide Seitenchöre und das ganze südliche Querschiff [4]. Werthvoller ist das Wandgemälde der Verkündigung an einem Pfeiler im Dome zu Metz, ein Votivbild [5].

[1] Weber, Die gotische Kirche zu Tiefenbronn, Karlsruhe 1845. Kunstblatt 1840, S. 406. Waagen, Deutschland, II, 234 f. Hotho, van Eyck, I, 460.

[2] Waagen, Handbuch, I, 64.

[3] Gérard, Les artistes de l'Alsace pendant le moyén âge, Colmar 1872, I, 338, bei Schnaase VI, 471. [4] Lübke in der Allgem. Bauzeitung, Wien 1865.

[5] Lübke, Geschichte der deutschen Kunst, S. 407.

E. Die Schweiz.

In der Schweiz sind die Monumente der Wandmalerei ganz besonders der Intoleranz, Mißachtung und Zerstörungswuth anheimgefallen. ‚Was den Bilderstürmern entging und die unduldsame Herrschaft des Barockstils verschonte, haben die jüngsten Generationen vernichtet, und noch heute waltet dieser pietätlose Sinn gegen die Schöpfungen der Vergangenheit.‘ [1]

Die ältesten Werke aus diesem Zeitraum sind wohl die arg mitgenommenen Bilder in der ehemaligen Kapelle des Schlosses zu Burgdorf im Kanton Bern, welche dem Stil nach an der Grenze des dreizehnten und vierzehnten Jahrhunderts entstanden sein mögen. Der untere Theil der Wände enthält teppichartiges Ornament, darüber folgt ein Streifen mit Scenen aus der Passionsgeschichte und Martyrien. Von der Kreuzigung ist die ohnmächtige Maria allein noch erhalten; dagegen sieht man die Auferstehung mit zwei anbetenden Engeln noch vollständig und ebenso den Besuch der Marien am Grabe.

Unter den größeren Stiftskirchen scheint das Frauenmünster in Zürich reich mit Malereien versehen gewesen zu sein, da sich noch in diesem Jahrhundert unter der Tünche eine Menge von Resten fanden, wie das ansprechende Bild: Gründung des Stiftes und Uebertragung der Reliquien der heiligen Felix und Regula [2]. In Form eines schmalen Frieses zeigte dasselbe zur Rechten die Töchter Ludwigs des Deutschen, Hildegard und Bertha, einem Hirsch mit leuchtendem Geweih folgend, der sie zu einer Kapelle geleitet, wo sich später das Stift erhob. Im Hintergrunde sieht man die väterliche Burg auf Baldern. Gegenüber vom Großmünster zieht eine Procession zu Thal, sieben Bischöfe tragen die Reliquiare in das Stift. Die Figuren sind, bei einfacher Haltung, in richtigen Stellungen und Geberden aufgefaßt, auch mangelt es nicht an feineren Zügen. Beide Münster und die Landschaft sind mit Treue geschildert, so daß auf einen begabten Künstler zu schließen ist.

Bilder verwandten Stils schmückten den Chor und die neben dem Frauenmünster gelegene Nicolauskapelle. Dort sah man in zwei Reihen übereinander den Oelberg und die Kreuzigung, darunter Scenen aus der Legende der hl. Katharina, in etwas manierirtem Stil.

Unter den noch vorhandenen Wandbildern mögen diejenigen in Kappel die ältesten sein, welche zwei Kapellen der Klosterkirche schmücken. Auf einem

[1] Rahn, Geschichte der bildenden Künste in der Schweiz, S. 615 ff. So sind die Malereien im Chor der Kirche von Oberwinterthur aufs neue übertüncht worden.

[2] Abgeb. bei v. Wyß, Geschichte der Abtei Zürich, in den Mittheil. der antiquar. Ges. das., B. VIII. Taf. I. F. Keller fand das Bild wohlerhalten, allein auf Anordnung eines Kirchenvorstehers mußte es wieder mit Tünche bedeckt werden. Als sich Tidron seinerzeit darüber beschwerte, meinte jener: ‚erstens sei das Bild katholisch, zweitens wüst und alt‘. Rahn S. 617, Anm. Ueber den Bildersturm in Basel gibt der Brief des Erasmus an Pirkheimer (12. Mai 1529) Aufschluß. Vgl. auch Waagen, Deutschland, II, 264.

teppichartigen Muster sah man Schild und Helmzier der Geßler von Brunegg, darunter folgt ein schmaler Fries mit Einzelfiguren, in ruhiger Haltung vom weißen Grunde sich abhebend; zur Linken sieht man darin, von einem Bogen überragt, den Gekreuzigten zwischen Maria und Johannes [1], zur Seite die zwölf Apostel, zur Rechten eine Gruppe von Heiligen. Der Stil dieser Flachmalerei erinnert an die Glasbilder im Schiff der Kirche und läßt vermuthen, daß sie gleichzeitig mit diesen, also nach der Mitte des vierzehnten Jahrhunderts, entstanden sind.

Ein bedeutender Mittelpunkt für die Malerei des vierzehnten Jahrhunderts scheint auch Basel gewesen zu sein; dafür zeugen wiederholte Berufungen dort ansässiger Künstler. Aber auch hier ist nur wenig erhalten. Die nicht unbedeutenden Deckenbilder der Krypta im Münster mögen, die älteren Theile betreffend, bald nach dem Umbau von 1356 entstanden sein [2]. Von den beiden ersten Gewölben enthält das äußerste, gegen Süden, Scenen aus dem Leben der hll. Martinus von Tours und Margaretha. Die Bilder der mittleren Abtheilung erzählen das Jugendleben Christi, Geburt, Anbetung der Könige, Flucht nach Aegypten. Die Motive setzen sich nur aus den nothwendigsten Personen zusammen und sind flach auf weißem Grunde, mit geringer Andeutung von Lokalität gemalt; auch die Scala der Töne bleibt eine sehr beschränkte, am beliebtesten scheint helles Grün. In den Heiligen findet sich eine der Kölner Schule verwandte Anmuth, die Köpfe sind rundlich, voll, im Verhältniß etwas groß, die Gewandung ist flüssig und noch im frühgotischen Charakter gehalten. Sehr verschieden von diesen Bildern sind die des dritten, südlichen Gewölbes, die Jugendgeschichte Mariä darstellend. Hier sieht man eine kräftige Modellirung, in den nackten Theilen mit Grau, in den Gewändern mit dunklerem Lokalton, aber die Zeichnung ist viel geringer, die Köpfe sind derber und ausdrucksloser, die Gewänder schwerfälliger und monotoner. Die dritte Gruppe von Bildern, in der kleinen Concha, ist wohl gleichzeitig mit den übrigen entstanden, jetzt aber durch spätgotische Uebermalung verändert.

Im Westen des Landes sind, außer einem zierlichen Wandbilde der Verkündigung, im Kreuzgang der Stiftskirche zu S. Ursanne, keinerlei Werke zu nennen, auch im Süden des Landes nur die Arbeiten an der Fassade von S. Biagio bei Bellinzona. Zur Linken des Eingangs sieht man ein Bild des hl. Christophorus, auf einen Baum gestützt und den Christusknaben tragend, umgeben von einem Rahmen schön stilisirten Blattornamentes und übereck gestellter Quadrate mit Brustbildern von Heiligen; im Tympanon des rundbogigen Portals Halbfiguren der Jungfrau mit dem Kinde und zweier männlichen Heiligen, über dem Bogen ein Heiliger, daneben die Verkündigung, welche anmuthige Gestalten mit rundlichen Köpfen darbietet. Die Ausführung ist sehr einfach.

---

[1] Abbild. bei Rahn S. 619. [2] Bernouilli, Deckengemälde des Münsters, Basel 1878.

Auch in den Profangebäuden der Schweiz sind Reste von Wandmalerei zum Vorschein gekommen. Man pflegte da wohl zur Erinnerung an festliche Turniere das Innere von adeligen Häusern mit heraldischen Emblemen zu verzieren[1]; so sah man bis zum Jahre 1861 im Hause ‚zum Loch‘ in Zürich die Deckenbalken eines großen Saales mit zahlreichen Wappenschildern bemalt, etwa aus der Zeit von 1305—1306 datirend. Auch die Lust an Minne und anderer Kurzweil, an Fahrten irrender Ritter, an Schwänken und Fabeln, selbst an wissenschaftlichen Dingen, gab Anlaß zu bildlichen Darstellungen. Im thurgauischen Schlosse Siebenfels war der Saal mit Bildern aus dem Minneleben versehen[2]; auch minder harmlose Scenen kamen vor, so in einem Hause zu Winterthur[3], genannt ‚zum Grundstein‘.

Ansprechender waren die jetzt zerstörten Bilder in einem Hause zu Konstanz, das vom Dach bis zum Boden damit bedeckt war[4]. Der Besitzer mag sich durch Weberei ein Vermögen erworben haben, denn er war bemüht, in einem Cyklus den verschiedenen Hantierungen dieses Gewerbes ein Denkmal zu setzen, und zwar von der Flachsbereitung bis zum Bade, welches den Arbeitern wöchentlich oder monatlich bereitet wurde. Diese Motive repräsentirten Frauen, einzeln oder paarweise, zuweilen mit Kindern, bunt vom hellen, einfarbigen Grunde sich abhebend. Nach den weichen, fließenden Massen der Gewänder, den zierlichen Bewegungen, rundlichen, mit Lockenhaar oder Kränzen geschmückten Köpfen zu urtheilen, mußten diese Bilder aus der ersten Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts stammen. Andere, in einer ‚hohen Kammer‘ befindliche Malereien stellten in medaillonförmiger Umrahmung je eine Scene des Sieges weiblicher List über männliche Schwäche dar; man sah hier Adam und Eva, Samson und Delila, David und Bathseba, ferner den Zauberer Virgil, Aristoteles von Phyllis gelenkt, Tristan und Isolde, Geschichten, die auch in der damaligen Literatur mit Vorliebe behandelt wurden.

---

[1] H. Zeller-Wertmüller, Die heraldische Ausschmückung einer züricher Ritterwohnung, in den Mittheil. der antiquar. Gesellschaft das. B. XVIII, Heft 4. Vgl. Rahn S. 625.

[2] Puppikofer, Der Kanton Thurgau, 1837, S. 12. Man sah in einer Weinlaube eine geputzte Frau, welche an einem Faden einen wilden Mann führte, der sprach: ‚Ich bin haarig und wild, und fuert mich ain wiplich bild‘; die Frau, auf ein schwebendes Herz weisend, entgegnete dem Unhold: ‚Ich zaig dir min anmuot, wie min herz fliegen tuot.‘

[3] Hafner, Kunst und Künstler in Winterthur, 1872, S. 12.

[4] Mone, Zeitschrift für die Geschichte des Oberrheins, B. XVII, Karlsruhe 1865, S. 284 f. Ettmüller, Die Frescobilder in Konstanz, Mittheil. der antiquar. Ges. in Zürich, B. XV, Heft 6. Durchzeichnungen enthielt die Weissenberg'sche Sammlung in Zürich. Vgl. Rahn S. 626, Anm. Abbild. bei Lübke, Geschichte der deutschen Kunst, S. 412.

Mit solchen Darstellungen versah man auch Teppiche, die nicht nur Altäre, Mauern der Kirchen und Chorgestühl bedeckten, sondern auch in Schlössern und reichen Bürgerhäusern hinter den Sitzbänken die Wandverkleidung ausmachten. Zu den seltensten Arbeiten gehörten wohl jene Tapeten, welche die Königin Agnes von Ungarn 1325 dem Kloster Engelberg geschenkt haben soll, und von denen jetzt noch ein geringer Ueberrest, zu einem Meßgewande verbraucht, in der Sacristei daselbst zu finden ist [1]. Größeren Werth hat die berühmte Tapete, welche von F. Keller 1849 in Sitten entdeckt wurde, gegenwärtig im Besitze der Familie Odet zu S. Maurice [2]. Dem Costüm nach gehört sie ins vierzehnte Jahrhundert; Herkunft und Bestimmung, sowie Größe sind jedoch unbekannt, da sich nur ein Streifen erhalten hat, und das Ganze aus mehreren Theilen zusammengesetzt war. Die Compositionen zeigen einen Tanz von Männern und Frauen; dann folgen Kampfscenen, zu unterst sechs Motive aus dem Leben des Oedipus, einer mittelalterlichen Quelle entnommen. Genannte Bilder treten in der Naturfarbe der Leinwand, weiß auf schwarzem Grunde, hervor, während die Bordüre, mit Halbfiguren mythischer Wesen, solche auf rothem Grunde absetzt. Da sich keine wirkliche Bemalung nachweisen läßt, ist nur Typendruck anzunehmen, wofür auch die genaue Uebereinstimmung der sich wiederholenden Figuren und fehlerhaftes Ansetzen der Typen sprechen muß. Die Zeichnung ist eine schlicht lineare, doch kommen auch landschaftliche Hintergründe vor. Trotz beschränkter Mittel sind die Scenen lebhaft und wirksam vorgetragen, die Köpfe ausdrucksvoll, Haltung und Bewegung der Figuren sicher und fest. Rahn vermuthet in dieser schönen Tapete italienische Arbeit, ‚da dort in der That schon im dreizehnten Jahrhundert der Gebrauch von Zeugdrucken, der pallia holoserica, ein sehr ausgedehnter war. Während nämlich, seit Ende des Jahrhunderts etwa, die sicilianischen und spanischen Manufacturen allmählich zu sinken begannen, hatten sich besonders in Toscana und Oberitalien zahlreiche geübte Kräfte herangebildet, die mit billigeren Zeugdrucken jene orientalischen Producte vom europäischen Markte verdrängten‘ [3].

Die Miniaturmalerei scheint erst seit dem Ende des vierzehnten Jahrhunderts wieder mehr geübt worden zu sein, da am Schluß der romanischen Epoche ein allgemeines Sinken dieses Kunstzweiges erfolgte. Der Grund liegt, außer in der Säcularisirung der Kunst, auch darin, daß die Regel in den großen Stiftern erschlafft und verweltlicht war, daß die neueren Orden mehr

---

[1] Rahn S. 627.

[2] Ferd. Keller, Die Tapete von Sitten, in den Mittheil. der antiquar. Ges. in Zürich, B. XI, Heft 6. Durchzeichnungen in der Sammlung der Ges. Vgl. Rahn, in der Anm.

[3] S. 628 f. Unter allen bekannten Stoffen scheint die Tapete von Sitten das einzige Beispiel eines vor Ablauf des vierzehnten Jahrhunderts verfertigten Bilddruckes. Rahn S. 629.

praktischen Zielen huldigten und die Wissenschaft nicht mehr jenen encyklopädischen, der Malerei günstigen Charakter, wie im früheren Mittelalter, an sich trug. Die Zeiten, wo Beschäftigung mit den Wissenschaften nur Geistlichen oblag, waren längst vorüber, und das aufstrebende Bürgerthum konnte eines mittleren Grades von Bildung nicht mehr entbehren; schon zu Ende des dreizehnten Jahrhunderts erwähnt der Sänger Hadloub eine große Zahl von Liederbüchern, welche der kunstliebende Ritter Maneß und sein Sohn in Zürich gesammelt hatten [1].

Die Miniaturen suchen in jener Zeit kräftige Harmonie der Farben und gefällige Abwechslung zwischen den einzelnen Bildern zu erreichen, daher auch naturwidrige Bemalung von Landschaft, Thieren und Beiwerk stattfindet. Ein fabrikmäßiger Zug macht sich in derartigen Arbeiten der Schweiz aus dem vierzehnten und Anfang des fünfzehnten Jahrhunderts bemerklich. Die Farben sind Gouache; neben kräftiger Modellirung tritt oft eine derbe Zeichnung mit dicken und schwarzen Contouren auf.

Die reichste Sammlung des Minne- und Meistergesanges bietet der jetzt wieder Deutschland, und zwar der Heidelberger Bibliothek, angehörige Manessesche Codex, dessen Grundbestandtheile vielleicht in der heutigen Nordostschweiz, und zwar in Zürich, entstanden sind [2]. Allerdings fehlt der Beweis für die Identität der von den Manesse veranstalteten Liedersammlung mit dem ehemals Pariser, jetzt Heidelberger Codex; denn es ist weder eine hierauf bezügliche Nachricht, noch eine jenen verdienstvollen Sammlern gewidmete Abbildung vorhanden. Ein anderes Bedenken hat außerdem Pfeiffer [3] gegen die Manessesche Autorschaft des Heidelberger Codex erhoben, daß nämlich Hadloubs Dichtungen nicht in besserer Gestalt darin verzeichnet sind, da er sie ja aus erster Quelle haben konnte; doch hat Lachmann [4] hinwiederum gefunden, daß die Handschrift, ebenso wie die Weingartener, durch schwäbische Formen sich auszeichnet. Indessen ist zu beachten, daß zahlreiche, in dem Codex vertretene Dichter aus einem Gebiete stammen, dessen Mitte Zürich einnimmt, also aus den Kantonen Bern, Aargau, Basel, aus den Gegenden des Rheins und Bodensees; es liegt demnach sicher heimatliches Interesse dem Abfassen jener Sammlung zu Grunde. Dann bedeutet die Zeit der Manesse, wie Rahn hervorhebt [5], den Höhepunkt geistiger und materieller Blüte jener Stadt. Schon 1270 hatte Propst Heinrich Maneß dem Sänger Konrad von Mure die Leitung seiner Stiftsschule übergeben, und Hadloub nennt eine stattliche

---

[1] Rahn S. 630. Mittheil. der antiquar. Ges. in Zürich, I, Heft 8.

[2] Vgl. Rahn S. 633. Diese Ansicht ist zuerst von Bodmer, dann öfters vertreten worden und gründet sich auf das Gedicht des züricher Sängers Hadloub, worin er die Verdienste zweier Manesse, des Ritters und Rathsherrn Rüdiger, wie seines 1297 verstorbenen Sohnes Johannes, um die Sammlung alter Lieder preist.

[3] Bibliothek des literar. Vereins in Stuttgart, 1843, V, S. XI.

[4] Vorrede zum Walther von der Vogelweide. [5] S. 634.

Zahl von Repräsentanten und Verehrern des Minnesanges, welche öfters nach Zürich kamen, oder dort wohnten.

Der Codex[1] enthält auf 429 Blättern Lieder von 142 Dichtern, mit 141 Illustrationen. Die Anfänge der Strophen und Lieder sind durch bunte Initialen, mit zierlichen kalligraphischen Schnörkeln, aber ohne figürliche Darstellungen, ausgezeichnet; den meisten Autoren steht ein größeres Bild voran, welches zuweilen die ganze Seite einnimmt. Ebenso wie am Text, haben auch an den Illustrationen verschiedene Hände gearbeitet, denn die späteren sind minder sorgsam behandelt und weniger lebhaft colorirt.

Zahlreiche Bilder des älteren Theils, welcher an der Grenze des dreizehnten und vierzehnten Jahrhunderts entstanden sein mag, scheinen Copien gleichzeitiger oder älterer Originale zu sein, wenigstens stimmen sie mit jenen der Weingartener Handschrift[2] und zweier der Berliner Bibliothek angehörigen Fragmente überein[3]. Vermuthlich sind alle drei älteren Vorbildern entlehnt, daneben kommen aber auch selbständige Compositionen vor. Die Reihe eröffnet ein deutscher Kaiser, vermuthlich Heinrich VI., ihm folgen Könige, Fürsten und Grafen, dann die alten Meister und ihre Schüler. Der Inhalt des Liedes bezieht sich auf ritterliches und häusliches Leben, Frauen- und Minnedienst, Abenteuer und Sängerfahrten.

Die Illustrationen wurden zunächst mit der Feder roth umrissen, dann mit dem Pinsel ausgemalt und im Contour nochmals und zwar schwarz übergangen. Hierbei ist zu bemerken, daß der Heidelberger Codex kräftigere und deckendere Farben, als die anderen zwei, überhaupt eine viel sorgfältigere Ausführung erkennen läßt, während er zugleich den Berliner Miniaturen in der Anwendung des Goldes und Silbers näher steht, beide aber an Mannigfaltigkeit und Lebhaftigkeit der Schilderei übertrifft. In allen dreien ist der Mangel an kräftigen Typen ersichtlich, selbst die Unterscheidung der Geschlechter bei langen Gewändern nicht immer möglich, während in Costüm und Waffen sich Naturbeobachtung, selbst ein gewisser Naturalismus ausspricht; die Lokalität wird angedeutet, zuweilen fehlt auch jede Angabe des Bodens. Ritterliche Scenen sind mit besonderer Lebhaftigkeit vorgetragen, so Einzelkämpfe, Turniere, Reitergefechte; in zwei Bildern sieht man König Konradin und den Markgrafen von Meißen auf der Falkenjagd, dann Ritter

[1] Nach Laßberg (Briefwechsel mit Uhland, S. 20) ist die Sammlung für Heinrich von Klingenberg, Bischof von Konstanz, angefertigt. Vgl. noch über die Schicksale des Codex: Mathieu, Minnesänger aus der Zeit der Hohenstaufen, Paris 1850, S. VII; sowie Raumer, Gesch. der germ. Philologie, München 1870, S. 55—59 und S. 255 ff. Neuerdings wurde der Codex publicirt von F. X. Kraus.

[2] In der Königl. Privatbibliothek zu Stuttgart, abgebildet im V. Bande der Bibliothek des literar. Vereins das., 1843. Pfeiffer versetzt diesen Codex in den Anfang des vierzehnten Jahrhunderts; vgl. a. a. O. S. IX.

[3] v. d. Hagen, Bildersaal altdeutscher Dichter, Berlin 1856, S. 11. 12. 63. 76.

mit ihren Damen, im Walde rastend. Aus dem Leben der Sänger finden wir Eberhard von Sax vor dem Altar der Madonna knieend und ihr ein Loblied überreichend, Heinrich von der Mure das Mönchskleid empfangend, dann häusliche Scenen, Tänze und Bad, zuweilen mehr als naiv geschildert. Den Minnedienst sieht man in zahlreichen Abenteuern gefeiert; besonders zeichnet sich darin auch der Sänger Hadloub aus, da er nur schwer zu seinem Ziele gelangen kann, der Anerkennung seitens der von ihm verehrten Frau, obgleich er ihr, als Pilger verkleidet, seine Reden von der Minne ans Gewand heftet. Auch bei Belagerungen sieht man dem Minnedienst durch an Pfeile geheftete Briefe gehuldigt [1].

Eine zweite bilderreiche Handschrift, der Tristan, in der Münchener Staatsbibliothek, soll ebenfalls in der Schweiz, und zwar für einen Ritter von Hohenems gefertigt worden sein [2]. Aus dem Umstande, daß sie nicht nur das Gedicht Gottfrieds von Straßburg, sondern auch die Fortsetzung des Ulrich von Türheim enthält, wäre zu schließen, daß sie erst nach dem dreizehnten Jahrhundert entstanden ist; damit stimmen denn auch die Costüme und zierlichen Bewegungen überein. Auch hier besitzen die Initialen rein ornamentalen Charakter und sind theilweise vergoldet, während die 45 Miniaturen besondere Blätter einnehmen. Die Anordnung der Figuren ist zumeist kunstlos, nur die ersten Bilder zeigen Versuche einer besseren Compositionsweise. In der starken Ausbiegung, dem gefühlvollen Ausdruck, den Langfalten, welche an den Füßen, wie vom Winde gebauscht, aufwallen, prägt sich der Charakter gotischer Miniaturen des vierzehnten Jahrhunderts deutlich aus. Nirgends findet sich perspectivische Kenntniß angedeutet oder Raumgefühl entwickelt; Bäume erscheinen in der älteren Pilzform, mit rein ornamentalem Charakter, dazu Andeutungen von Lokalität durch Thürme, Pforten, Bogen. Die Figuren heben sich in leichter und heller Wassermalerei — wobei die Lichter durch das Pergament gebildet und die Wangen roth betupft werden — von einfarbigem Grunde ab und lassen oft ganz vernachlässigte Zeichnung erkennen. Gold findet sich an Geräthen und Waffen, die aber keine besondere Naturtreue verrathen. So ist der künstlerische Werth dieser Bilder dem culturhistorischen entschieden untergeordnet, während der sich gleichbleibende Charakter der Schrift auf handwerklichen Betrieb, das heißt Theilung der Arbeit von Schreiber und Illustrator, hindeutet.

Die von Rahn [3] geschilderte Wappenrolle in Zürich ist als Urkunde mittelalterlicher Heraldik merkwürdig. Sie befindet sich jetzt im Museum der

---

[1] Abbildungen in den Abhandlungen der Berliner Akademie, 1852, Taf. VI: 1853, Taf. IV. Bodmer, Proben und Mittheil. der antiquar. Ges. in Zürich, B. I, VI. v. d. Hagen, Bildersaal. S. Galler Neujahrsblatt 1868. Vgl. auch die übersichtliche Inhaltsangabe von Rahn S. 638 f.

[2] Cod. germ. N. 51. Kugler, Kl. Schriften, I, 88.

[3] S. 642. H. Runge, Die Wappenrolle von Zürich, herausgegeben von der antiquar. Ges. das., 1860.

antiquarischen Gesellschaft daselbst und setzt sich aus einzelnen schmalen, gehefteten Pergamentstreifen ungleicher Größe (jetzt noch 13) zusammen. Ihre Entstehung ist zwischen 1336—1347 anzunehmen, wozu auch der Stil der Wappen paßt, da sie noch keine Helmdecken zeigen. Die Malerei ist in Wasserfarben, ohne Modellirung auf Kreidegrund ausgeführt und dann mit Firniß überzogen, womit eine der Oelmalerei ähnliche Wirkung erzielt ist. Die meisten Wappen repräsentiren den in Zürich, Aargau, am Rhein und Bodensee ansässigen Adel, wodurch sich auf den Ursprung schließen läßt. Trotz einiger Roheit wirkt die Zeichnung energisch und charaktervoll, zumal bei den heraldischen Thieren.

Nicht unbedeutend ist eine etwas ältere Handschrift, die Weltchronik des Rudolf von Ems nebst Strickers Werk ‚Karl der Große' enthaltend, jetzt in der Stadtbibliothek zu S. Gallen [1]. Von den Illustrationen sind 47 noch übrig, es müssen aber viel mehr gewesen sein [2]. Sie geben Scenen aus dem Alten Bunde, von Kain und Abel bis Salomo, dann aus der Geschichte Kaiser Karls und der Rolandssage, meist zu zwei auf einem Blatt vereinigt; nur die letzten Bilder der Chronik nehmen die ganze Seite in Anspruch. Auch hier ist von Raumgefühl nicht die Rede, sondern die Figuren erscheinen, wie im älteren romanischen Stil, reihenweis übereinander geschichtet. Costüme, Waffen, Schilder bieten auch hier werthvolle Belehrung, wie denn überhaupt kriegerische Scenen mit Vorliebe behandelt sind. Bei weiblichen Gestalten sieht man eine starke Ausbiegung des Körpers, aber Köpfe und Hände sind fest und sicher gezeichnet, ebenso die langen, ruhigen Falten der Gewänder. Das Colorit ist nicht ohne Reiz, aber oft naturwidrig, und alle Figuren sind mit derben Contouren versehen.

Von Miniaturen religiösen Inhalts wären noch diejenigen einer Bibel in der Stadtbibliothek zu S. Gallen [3] zu nennen, welche sehr zart mit der Feder umrissen und mit gebrochenen Deckfarben illuminirt sind. Wir finden hier manche der älteren Kunst angehörige Personificationen: Synagoge und Kirche, eine Darstellung des Lebensrades, auch zahlreiche Drôleries, darunter Thiere als Mönche gekleidet und in possenhafter Weise sich geberdend, Halbwesen und Ungeheuer phantastischen Charakters.

Noch am Beginn des fünfzehnten Jahrhunderts zeigt sich die Herrschaft des idealen Stils in den Monumenten der Schweiz, so (bei der Plastik) an den Statuen am Fischmarktbrunnen zu Basel, welche in Haltung und Ausdruck noch völlig die Gotik repräsentiren, obgleich sie als von 1467—1468 angefertigt urkundlich beglaubigt sind [4].

---

[1] Nr. 302. Vgl. Rahn S. 643. Andere Exemplare in Donaueschingen (1365), Stuttgart (1385). Letzteres ist sehr prächtig mit Initialen und Goldgrund ausgestattet.

[2] Vgl. Scherer, S. Gallische Handschriften, 1859, S. 4. Bartsch, ‚Karl der Große' von dem Stricker, Leipzig 1857.

[3] Nr. 332, aus dem vierzehnten Jahrhundert.

[4] Rahn S. 645.

In den ersten Decennien des fünfzehnten Jahrhunderts mögen auch die Wandbilder in der Pfarrkirche zu Thun entstanden sein. Sie befinden sich in der quadratischen Halle des Thurmes und sind auf blauem Grunde in einfacher linearer Manier, ohne Angabe von Schatten, sicher und zierlich entworfen. Das Colorit ist hell, schwarze Contouren umziehen die Leiber, welche sich in geschwungener Linie mit schöner, flüssiger Gewandung anmuthig und gefühlvoll präsentiren [1]. Wir sehen hier den Gekreuzigten zwischen Maria und Johannes, zur Seite Gruppen von Heiligen, darunter S. Michael, die Seelen wägend, Katharina, Barbara und Margaretha. Das zweite Bild zeigt uns die Verkündigung in eigenthümlicher Auffassung: Gott Vater in der Glorie hält ein nacktes Kind auf seinen Armen und wendet es Maria zu, welche unten neben dem Engel Gabriel kniet. An dritter Stelle finden wir die Anbetung der Könige und zwar in einer bewegten, organisch aufgebauten Composition mit naturalistischer Färbung, so die Grenze einer neuen Epoche andeutend, während die beiden ersten noch den alten Stil repräsentiren. Wir haben hier drei unterscheidbare Gruppen. Im Mittelpunkt sitzt Maria innerhalb eines Rundbogens mit dem Kinde, welches nach den ihm dargebotenen Gaben langt. Den Königen, von welchen nur der vorderste kniet, folgt eine stattliche Reiterschaar, so die zweite Gruppe bildend, während an der anderen Seite die Donatoren, von ihren Schutzheiligen geleitet, der Scene assistiren. Die ritterlichen Costüme sind mit Interesse dargestellt und verkünden, ebenso wie das Behagen an der Entfaltung einer bewegten Scenerie, den Geist einer neuen Epoche.

Der handwerkliche Betrieb der Kunst anfangs des fünfzehnten Jahrhunderts wird übrigens durch einen 1418 abgeschlossenen Vertrag zwischen dem Rath und Meister Hans Tieffental in Schlettstadt genügend illustrirt [2]. Dieser sollte für 300 Gulden die Kreuzkapelle in Basel decoriren und erhielt dazu Vorschriften über die Gegenstände: die Decke ist nach der einer Kapelle in Dijon zu behandeln, mit Laubornament und erhabenen, vergoldeten Sternen, die Wände mit Stoffmalerei und einem Gemälde von Thieren oder Pfauen. Der Rath stellt die Gerüste, liefert die blaue Farbe für die Decke auf Kosten des Malers, der dann Gold und die übrigen Farben selbst zu besorgen hat. Die Freiheit des Geistes litt nun zunehmend unter den kargen Anschauungen des Bürgerthums, und größere Stoffe epischer Dichtung verloren sich mit dem Hauch idealer Begeisterung und ritterlicher Denkweise. Der nüchterne Sinn des Zeitalters wendet sich dem Nächstliegenden zu, ohne die Kraft, es zu beseelen und in eine reinere Sphäre emporzuheben. Die heilige Geschichte nimmt mehr und mehr den burlesken und possenhaften Charakter mancher

[1] Abbild. bei Rahn S. 645.

[2] Vgl. Fechter, bei Streuber, Basler Taschenbuch für 1856, S. 175 f. Gérard, Les artistes de l'Alsace pendant le moyen âge, II, 155 ss.

geistlichen Festspiele an, ja man gefällt sich in kleinlicher Darstellung des Häßlichen und Schreckhaften.

Wir haben bereits den allgemeinen Charakter der Glasmalerei, ihre Stellung und Bedeutung im gotischen Bauwerk, einleitend berührt und wollen jetzt, ehe wir den Monumenten dieser Epoche in der Schweiz nähertreten, dem Technischen einige Beachtung widmen.

Die Glasmalerei vertritt ihrem innersten Wesen nach, im Gegensatz zur opaken Wand- und Tafelmalerei mit lichtstrahlenden Flächen, welche das Formgefühl und der ausgeprägte Farbensinn des Mittelalters in harmonischer Weise zu beleben verstand, eine vorwiegend decorative Seite der Kunst. Besonderheiten der Technik kamen hinzu, die Anordnung der Gegenstände in dem vorhandenen Raum zu modificiren. Zunächst vermochte man nicht, auf jeder der Glaspartikeln, aus denen mosaikartig ein Bild zusammengesetzt wurde, mehrere Farben aufzutragen, sondern jede mußte in Blei gefaßt werden, und eiserne Querstangen schützten in angemessenen Entfernungen dieses elastische Gefüge vor dem Anprall des Windes. Nach diesen Abtheilungen richteten sich zumeist die darzustellenden Objecte, während die dunklen Umrisse der Verbleiung die Linien der Zeichnung markirten. Perspectivische Wirkung zu erreichen, war zunächst wegen Kleinheit der Gegenstände ausgeschlossen; auch mußte jede Häufung in der Composition vermieden, dieselbe vielmehr in größter Einfachheit mit Sonderung der Gruppen vorgeführt werden. Noch in der gotischen Epoche finden sich deshalb jene dem romanischen Stil angehörigen Medaillons, welche Uebersichtlichkeit der Handlung bezwecken. So entwickelte sich mit Hilfe technischer Bedingungen aus dem feinen Kunstgefühl und dem ausgeprägten Farbensinn des Mittelalters ein Stil, welcher, gegensätzlich zur Oel- und Wandmalerei, nicht plastische Wirkung und Täuschung anstrebt, sondern eigentliche Flächendarstellung, daher denn auch bis zum fünfzehnten Jahrhundert statt des natürlichen Hintergrundes teppichartige Muster in Geltung bleiben. Die figürlichen Darstellungen mit architektonischer Umgebung mußten dem allgemeinen Rahmen stilistisch sich anfügen, zugleich aber auch mit innerem Gehalt und coloristischer Wirkung denselben beherrschen. Der mittelalterlichen Kunstsprache in ihrer symbolisirenden Kraft war es eigen, in wenigen Figuren die inhaltreichsten Momente biblisch-historischer oder legendarischer Stoffe zusammenzufassen, durch Energie der Bewegung und des ganzen körperlichen Ausdrucks ein allgemein verständliches Bild inneren Lebens dem Beschauer vorzuführen und diese zwar kräftig, aber doch nur silhouettenartig vom teppichartigen Grunde sich abheben zu lassen.

Gründlich und meisterhaft haben jene Künstler des Mittelalters ihrer Aufgabe entsprochen, dem durchscheinenden, lichterfüllten Stoff eine für den freudigen Charakter der gotischen Kirche bedeutsame und angemessene Stellung anzuweisen, ohne die höheren, leitenden Gesichtspunkte der Unterordnung unter das architektonische Princip zu verlieren. Durch rhythmischen Wechsel von

Formen und Farben, durch fein abgewogene Beziehungen des Figürlichen zum Ornamentalen, und umgekehrt, haben sie es vermocht, diesem Kunstzweige eine eigenartige, symbolische Bedeutung zu verleihen, Herz und Auge zu fesseln, im geistreichen Spiel der Linien und Farben immer neue Reize zu entfalten, deren Geheimniß der heutigen, oberflächlichen Imitationswuth völlig unerreichbar sein und bleiben wird, da sie keine Berührung mit dem gesetzmäßigen Kunstleben und den Idealen jener Epoche anstrebt.

Noch in der ersten Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts waren alle den Glasmalern zu Gebote stehenden Hilfsmittel verhältnißmäßig beschränkter Natur: man ließ sich an dem mosaikartigen Gefüge der einzelnen Stücke genügen, welche außer dem Lokalton nur die Schattirung des eingebrannten Schwarzlothes zeigten; dazu kam wohl vereinzelt eine dritte Farbe, das sogenannte Kunstgelb, welches erst nach der Mitte des vierzehnten Jahrhunderts häufiger auftritt [1]. Die Erfindung des sogenannten Ueberfangglases, das heißt des Aufschmelzens einer zuerst nur rothen, dann andersfarbigen Platte auf eine weiße, vermehrte die Scala der Töne; denn man konnte jetzt durch Aus- und Abschleifen diese zweite Farbe beliebig verdünnen und theilweise ganz entfernen, auch anderes einschmelzen, so daß die einzelne Platte jetzt mit Gelb und Schwarzloth vier Farben enthielt. Gelb mit Blau erzielte Grün, das früher nur in Theilstücken des Glases, nicht als aufgetragener Farbenton zu haben war, so daß sich der Künstler in den Stand gesetzt sah, größere Partien des Bildes ohne Verbleiung mit abwechselnden Tönen herzustellen, in Anwendung malerischer, nicht bloß mosaikartiger Technik. Die Entfaltung des Realismus übt dann auch auf die Glasmalerei einen und zwar verhängnißvollen Einfluß; denn hier zeigten sich vornehmlich die ihr gesetzten Schranken: plastische Illusion, malerische Anordnung des Ganzen traten in Widerspruch mit den Bedingungen des Stoffes und seiner Farben, ebenso wie mit der Gesetzmäßigkeit des architektonischen Rahmens, denn die Glasmalerei ist vornehmlich die Blüte und wohl die zarteste Blüte der Architektur. Als sie die Aufgabe übernahm, welche in der romanischen und zum Theil in der gotischen Epoche die Wandmalerei gelöst hatte, kam sie zunächst in Conflict mit dem ihr eigenen und nothwendigen Princip der Composition. Größere, frei entwickelte Scenen auf natürlichem Hintergrund wurden durch die steinernen Pfosten zerrissen, dann mußte aller fein abgewogene Reiz des transparenten Colorits vor den Ansprüchen an Licht- und Schattenmassen, ja selbst an Luftperspective weichen: die Natur des Gegenstandes forderte ihre Rechte ohne Bedenken für Stoff und Farben und deren Existenzberechtigung im Rahmen des Ganzen, sowie ohne Aussicht, das zu gewähren, was auf dem nur seitwärts beleuchteten Tafelbilde oder der Wand möglich war. Wie Glänzendes auch die moderne Technik späterhin an und für sich zu leisten ver-

[1] Vgl. Rahn S. 688. So an einem Chorfenster in Königsfelden.

mochte: zur Hebung des Ganzen hat sie nie beigetragen, da sie, ihrem materiellen und sinnlichen Wesen nach, dem Gestaltungsprincip des Mittelalters, welches auf hoher Kenntniß der Stoffe und ihrer naturgemäßen Wirkung beruhte, feindlich bleiben mußte und so die Harmonie, Ruhe und Einheit der im Gotteshause zur Ehre des Höchsten wie zu einem Hymnus vereinigten Künste zerstören half.

Eines der schönsten Monumente der Glasmalerei bieten die Fenster in der Kirche des ehemaligen Klosters zu Königsfelden [1], und zwar im Chor, einem stattlichen, langgestreckten Bau mit dreiseitigem Abschluß. Der Inhalt besteht theils in figürlichen Compositionen innerhalb von Medaillons, oder eines architektonischen Rahmens, theils in Einzelgestalten, mit wohldurchdachter Abwechslung. Allerdings fehlt zum Genuß dieser Farbenpracht jetzt meist die entsprechende Folie, der harmonische Eindruck des Ganzen, wie ihn mittelalterliche Dichter und Theophilus Presbyter als den Abglanz des Paradieses, oder als Abbild des Frühlings, mit Blumen und Grün in Wald und Flur, empfunden haben. Diese dem Mittelalter eigene Farbenlust überkleidet nicht nur die Härten der gotischen Architektur mit Blütenschmuck, sie ist der wirkliche Ausdruck innerer Harmonie, des freudigen Bewußtseins der im Christenthum der Welt gewordenen Erlösung, welche auch von der Natur den Fluch genommen und sie dem Reiche Gottes neu erworben hat. Man glaube nicht, daß die farbenprächtige Glasmalerei dazu diente, ein mystisches Dämmerlicht zu erzeugen. ‚Diese Auffassung war dem Mittelalter fremd. Der Reiz, den die Zeitgenossen an solchen Werken empfanden, war weit entfernt von einer künstlichen Stimmung, vielmehr derjenige einer heiteren natürlichen Schönheit, einer Pracht, die ihnen die Kirche gleichsam als Abbild einer verklärten Welt erscheinen ließ.‘ [2]

Von den elf Fenstern zu Königsfelden haben acht ihren Bilderschmuck fast vollständig erhalten. Jedes derselben wird durch steinerne Pfosten in drei schmale Abtheilungen zerlegt, welche unter Spitzgiebeln frühgotischen Stils in der mittleren Abtheilung die Hauptereignisse, in den Seitenflügeln einzelne Heilige oder Nebenfiguren enthalten, während die Gestalten der Apostel zwei der Fenster ganz in Beschlag nehmen. Diese schönen Glasmalereien sind eine Stiftung österreichischer Herzöge und Fürstinnen, deren Portraits noch jetzt in den untersten Feldern erhalten sind, und entstanden in den Jahren 1324—1351 [3]. Eines der ältesten Fenster, wohl bald nach Gründung des Klosters angefertigt, ist das mit der Legende der hl. Anna, dann folgt jenes mit den Aposteln, an der Nordseite (1320—1324), und das der hl. Clara (vor 1336), während die Legende des Täufers und der

---

[1] Die Kirche wurde zum Andenken an den ermordeten Kaiser Albrecht erbaut und schon 1320 geweiht. [2] Rahn S. 597.

[3] Herrgott, Monum. dom. Austriac., III, p. II, pag. 26; tab. XIX, nr. 2; tab. XXI, nr. 1. 4. 7. Pez, Script. rer. Austr., II, col. 797.

hl. Katharina schwerlich vor der Mitte des vierzehnten Jahrhunderts zur Ausführung kam.

Die Darstellungen beginnen am unteren Theil der Fenster und setzen sich nach oben fort, hin und wieder von Nebenfiguren unterbrochen, die als Vermittler zwischen den einzelnen Medaillons auftreten. Den Mittelpunkt bilden die drei Fenster des Chorschlusses, mit Scenen aus dem Leben Christi bis zur Ausgießung des Heiligen Geistes, welchen sich das Leben Mariä und des Täufers anschließen. Dann folgen die Apostel unter gotischen Spitzgiebeln, während die Legende der beiden Ordensheiligen Clara und Franciscus, wie die Geschichte des hl. Paulus, mit derjenigen der hl. Anna wechseln[1]. Das Colorit ist noch das einfache der älteren Zeit in mosaikartiger Zusammenstellung, doch kommt schon das Kunstgelb vor, welches nebst dem Schwarzloth die einzige Malfarbe bildet; auch die alten Teppichmuster sind vorhanden. Die Hauptbilder zeichnen sich durch Mannigfaltigkeit im einzelnen aus, während bei den Nebenfiguren Wiederholungen auftreten; dabei ist der Vortrag klar und eindringlich, dem Material vollkommen angepaßt und die Benützung des gegebenen Raumes eine sehr verständige, daher sich auch die ruhigsten Scenen deutlich präsentiren. Zu den schönsten Gebilden dieses Cyklus sind unzweifelhaft die Apostel zu rechnen, bei denen auch technisch große Sorgfalt verwendet ist. Auf schlanken Körpern sitzen ausdrucksvolle Köpfe, nur Hände und Füße sind im Bau verkümmert, so bei letzteren alle Zehen gleich lang. Die Gewandung schmiegt sich in schlichten Langfalten dem Körper an, und die Bewegung erscheint frei von der Manier späterer Gotik.

An Farbenglut überragen die Geschichten des Täufers und der hl. Katharina die übrigen, während im Leben der hl. Anna Würde und noble Einfachheit der Erzählung sich bemerklich macht. Die Darstellungen aus dem Leben des Heilandes lassen dagegen an der Häufung und Brechung des Faltenzuges, Ueberlastung der Gruppen und den übertriebenen Gesten ein Sinken künstlerischen Geschmacks erkennen, während in den Passionsscenen des mittleren Fensters wieder einige großartige Züge hervortreten. Das Leben des hl. Franz von Assisi sehen wir dann in fünf, das der hl. Clara in vier Bildern vorgetragen, indem eines, den Tod der Heiligen darstellend, verloren ging. Sehr anmuthig ist die Vogelpredigt erzählt, wobei die Thiere aufhorchend ihre Theilnahme bezeigen, und der Künstler in fast italienischer Weise charakterisirt hat. Aehnliche Züge von Anmuth und naiver Lebendigkeit finden sich im Leben der hl. Clara, wo die Begleiterinnen derselben — in der Scene vor dem Bischof — einen wahrhaft liebenswürdigen Chor bilden. Mit dem schlichten Wesen und der einfachen, gefühlsinnigen Natürlichkeit des frühgotischen Stils verbindet sich hier der weiche Zug des vierzehnten Jahrhunderts.

[1] Trefflich publicirt von der Antiq. Gesellschaft in Zürich (Denkm. des Hauses Habsburg), 1867. Text von Th. v. Liebenau und W. Lübke.

Andere nicht unwichtige Monumente der Glasmalerei aus dem vierzehnten Jahrhundert sind diejenigen der früheren Johanniterkirche zu Münchenbuchsee im Kanton Bern[1], wo noch zum Theil die ältere Compositionsweise in Medaillons beibehalten ist. Von acht Chorfenstern zeigen vier Einzelgestalten von Heiligen über- oder nebeneinander geordnet, drei architektonische Motive und schönes Ornament von Weinranken, mit Vögeln dazwischen, während in dem mittleren Fenster Scenen aus der Passion in drei parallelen Reihen enthalten sind. Figuren wie Ornamente lassen in derber Ausführung noch den ernsteren Stil des vierzehnten Jahrhunderts erkennen, und die Wirkung des Ganzen ist, zumal coloristisch, eine sehr einheitliche.

Kleinere handwerkliche Glasmalereien ähnlichen Stils sind diejenigen in den Kirchen von Blumenstein und Köniz im Berner Lande. Wir sehen hier am ersteren Orte, in den Chorfenstern: Christophorus und Magdalena einerseits, dann S. Nicolaus, Margaretha, zu Füßen der letzteren den Stifter, Johann von Weißenburg. Ein drittes Fenster enthält Fragmente zweier Heiligen, von denen der Täufer allein erkennbar ist; über dem Altar sieht man dann noch das jugendliche und bartlose Antlitz Christi. Sämmtliche Figuren stehen auf einfarbigem, ungemustertem Hintergrunde, den Rest der Fenster füllen Wappenschilder und bunte Rosetten. In der ehemaligen Johanniterkirche zu Köniz sind nur einige Chorfenster erhalten, mit Apostelfiguren in halber Lebensgröße, von hagerem Körperbau, auf einfachem Teppichgrunde. Bei sorgloser Zeichnung, nur andeutender Modellation und flüssiger Gewandung ist das Verdienst derselben nicht groß; um so höher muß man das treffliche Ornament schätzen, welches den oberen und unteren Theil der Fenster einnimmt.

Aus der zweiten Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts stammen die Fenster in der ehemaligen Klosterkirche von Kappel im Kanton Zürich[2], von denen leider infolge des Krieges und sonstiger Barbarei nur noch fünf an der nördlichen Wand des Mittelschiffes erhalten sind. Wir sehen hier Heilige unter hochragenden Baldachinen, darunter, mit einer Ausnahme, gemusterte Felder. Die Figuren stehen auf damastartigem Hintergrunde, dessen Zeichnung aus mit Schwarzloth gemaltem Ornament besteht. Nur zwei Fenster besitzen historische Compositionen, nämlich Christus, Thomas die Wundmale zeigend, und den Gekreuzigten zwischen Maria und Johannes, darunter die Verkündigung, mit dem Stifter des Klosters, Walter von Eschenbach. Außerdem erkennt man eine stehende Madonna mit Kind, S. Joseph und Johannes den Evangelisten zur Seite. Letztere Figuren stammen von besserer Hand, sonst bleiben diese Malereien an künstlerischem Werth hinter denen von Königsfelden bedeutend zurück. In den kurzen Proportionen, der manierirten Körperhaltung, den ungeschickten Extremitäten spricht sich ein Rückschritt der Kunst aus; bei

[1] Rahn S. 608. [2] Rahn S. 609 f.

den Gewändern aber ist mit doppelter Färbung eine sehr prächtige Wirkung erzielt, ebenso bieten die Teppichmuster und reichen architektonischen Formen wohl mit das Beste, was sich aus jener Zeit erhalten hat.

Die etwa gleichzeitigen Fenster zu Oberkirch bei Frauenfeld zeigen ein anderes coloristisches System. Hellere Töne und weiße Hintergründe lassen die ruhige Stimmung und Harmonie der älteren Malerei vermissen, dabei ist die Ausführung derb und flüchtig. In den unteren Feldern sind auch hier Teppichmuster vorhanden, darüber in Einzelfiguren Maria mit dem Engel der Verkündigung, S. Laurentius, dann der Gekreuzigte zwischen seiner Mutter und Johannes, überragt von gelben Baldachinen.

Die spätesten unter den Werken biblischen und legendarischen Inhalts aus dem vierzehnten Jahrhundert sind diejenigen vom Staufberg bei Lenzburg im Aargau[1], nämlich drei noch erhaltene Chorfenster, die seitlichen in vier, das Mittelfenster in sechs Abtheilungen Scenen aus dem Leben Christi enthaltend. Die Farbenwirkung ist hier eine bessere und die Modellirung mit grauen Tönen ausgeführt; im Faltenwurf zeigen sich noch die großen, langgezogenen Falten, nur wenige Figuren erscheinen in zeitgemäßer Tracht. Andeutungen landschaftlichen Hintergrundes sehen wir bei der Heimsuchung Mariä.

In Notre-Dame de Valère bei Sitten ist noch ein großes Rundfenster zu nennen, mit schönem Blattornament und Wappenschildern, die sich weiß von schwarz schraffirtem Grunde abheben. Von den übrigen Malereien sind nur noch wenige Proben teppichartiger Muster zu sehen.

F. Oesterreich, Bayern, Sachsen, Hessen und Pommern.

Im elften Jahrhundert war durch die Einfälle der Ungarn Oesterreichs aufblühende Cultur zerstört worden, und manche Künste sanken dahin zu längerem Vergessen. Nur allmählich tauchen wieder kunstliebende Bischöfe und Regenten auf: so lesen wir, daß Friedrich von Wanga, 1207 Bischof von Trient, die Kathedrale mit Hilfe eines italienischen Meisters, Adam de Arognio, erbaute und sie mit Statuen und Bildern verzieren ließ[2]. Rudolf von Habsburg machte sich nicht nur verdient um Herstellung des Friedens im Reich, sondern zeigte auch Liebe zu den bildenden Künsten: so ließ er sein eigenes Bild aus Marmor fertigen[3]; vermuthlich ist noch eine zweite Statue, in der Dominikanerkirche zu Tuln, eine Arbeit seines Zeitalters[4]. In derselben Kirche befinden sich die Monumente Albrechts I. und seiner Gemahlin Elisabeth[5]. Im Jahre 1375 ließ Abt Otto zu Salzburg seine Kirche mit einem silbernen

[1] Rahn S. 613.

[2] Inschrift der Kathedrale in den Monum. eccl. Trid. III. p. II. pag. 50—51. Fiorillo I, 97.

[3] Herrgott, Monum. dom. Austr., IV, p. I, pag. 91.

[4] ibid. III, p. I, tab. XII. [5] ibid. III, p. II, tab. XVII.

Kreuze, einem Bilde der heiligen Jungfrau und mit einer Altartafel für 80 Gulden versehen[1]. Von einem Glasbilde, den Herzog Albrecht II. und seine Gemahlin nebst Kindern zu Seiten eines Crucifixes darstellend, in der Karthause zu Gammingen in Niederösterreich — die er infolge eines Gelübdes 1330 hatte erbauen lassen —, besitzen wir eine ältere Abbildung[2]. Herzog Rudolf ließ im Jahre 1365 eine Tafel der Verkündigung malen[3], und von Albrecht III. gab es ein Portrait, welches in einem älteren Kupferstich erhalten ist[4]; eine zweite Darstellung des Herzogs, zu Pferde, sieht man in den Miniaturen einer deutschen Version vom Rationale des Durandus, welche sich jetzt in der Hofbibliothek zu Wien befindet. Die zahlreichen schönen Miniaturen sind vermuthlich bald nach 1384 verfertigt worden, vielleicht von einem gewissen Johannes, den der Herzog als Maler in seinen Diensten hatte[5].

Damals wird auch die Zunft der Maler in Wien, vereinigt mit den Glasern und Goldschlägern, hervorgetreten sein, indem schon 1410 ihre Statuten in einer neuen Auflage erschienen. Man trennt hier die ‚geistlichen' Maler von den bloßen ‚Schiltern', welche Rüstungen und andere Geräthe verzierten[6]. Die ersteren waren gehalten, zur Meisterprüfung auf einer ellengroßen Tafel ein Bild innerhalb dreier Wochen auszuführen.

Von Wandmalereien sind diejenigen im Schloß Runkelstein bei Bozen zu nennen, welche fast alle Innenräume bedecken und ritterliche Scenen, Jagd, Spiele und Tänze, also eine Illustration des damaligen adeligen Lebens und Treibens darbieten, dann aber auch Allegorien der freien Künste, Gestalten aus der Historie und Sage, wie sie die Zeit verehrte: die drei guten Heiden, Juden und Christen[7], die drei besten Ritter, Parzival, Iwein und Gawain, die drei ersten Liebespaare, stärksten Schwerter, gewaltigsten Riesen und Frauen. Daran schließt sich, in einfarbigem grünem Ton gehalten, die Historie von Tristan und Isolde und ein Ritterroman von ‚Garel im blühenden Thale', Motive, wie sie auch bei Chaucer in seiner Schilderung ritterlichen Lebens zu finden sind[8]. Letztere gehören zum Besten jener Zeit.

---

[1] Chronicon Salisburg. ap. Pez, Script. rer. Austr., T. I, col. 423.

[2] Monum. dom. Austr., III, p. II, tab. XXIII, n. 1.

[3] Steyerer, Commentarii pro historia Alberti II. ducis Austriae, Lipsiae 1725, pag. 180, tab. XXII. [4] ibid. tab. XXVI.

[5] Waagen im Kunstbl. 1850, S. 324. Schnaase, Zur Gesch. der österr. Malerei, in den Mittheil. der k. k. Centr.-Comm. VII, 207. Der Maler ist vielleicht Joh. Sachs.

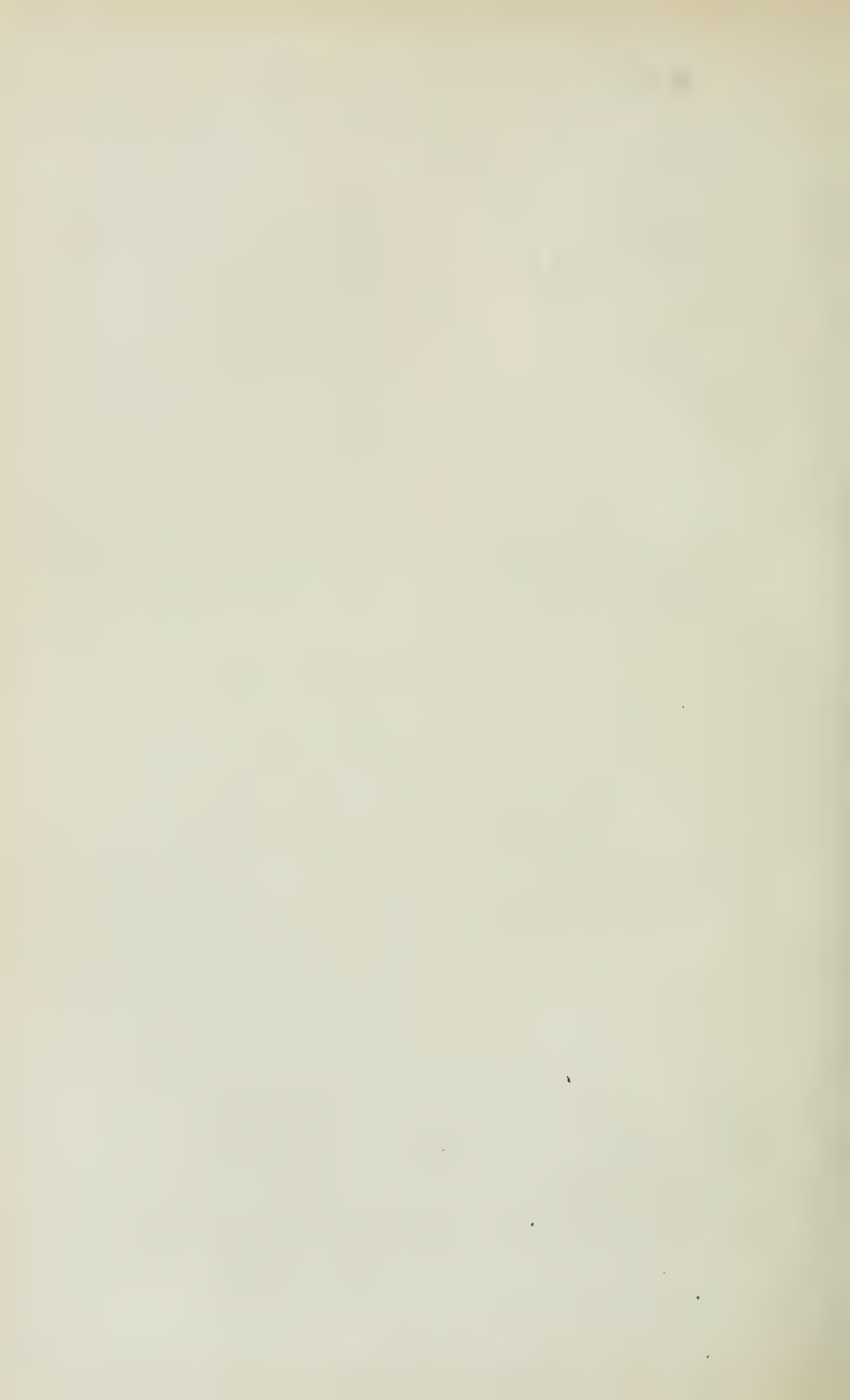
[6] Schnaase VI, 472. Vgl. Camesina in Mitth. der k. k. Centr.-Comm. II, 195.

[7] Hector, Alexander, Cäsar; Josua, David, Judas Maccabäus. Könige: Artus, Karl der Große, Gottfried von Bouillon. Liebespaare: Wilhelm von Oesterreich mit Aglei, Tristan und Isolde, Wilhelm von Orleans mit Amelei. Schwerter: Dietrich von Bern mit Sachs, Siegfried mit Balmung, Dietlieb mit Welsung. Riesen: Asperan, Otnit, Struthan. Frauen: Hilde, Vodelgart, Rachin.

[8] Fresken des Schlosses Runkelstein bei Bozen, gezeichnet von Ignaz Seelos, erklärt von Zingerle, Innsbruck 1859. Mittheil. der Centr.-Comm. II, 120; V, 59.



Aus den Wandmalereien im Schloß Runkelstein. (Zu S. 216.)



Im Schlosse zu Meran trifft man noch Ueberreste von Malereien des vierzehnten Jahrhunderts, heilige und profane Gegenstände, mit deutschen Versen erklärt [1]. Scenen aus König Laurins Rosengarten finden sich auf Schloß Lichtenberg (Vintschgau) [2].

Unfern der Grenze von Oesterreich, im südlichen Böhmen, Kreis Tabor, erhielt sich zu Schloß Neuhaus ein weiterer Cyklus ritterlicher Malerei, welcher keinerlei Eigenthümlichkeiten der böhmischen Schule aufweist und deshalb an dieser Stelle genannt werden soll. Der Wandschmuck bestand ursprünglich aus etwa 60 Compositionen von 3 Fuß Höhe, doch sind nur 35 ganz oder theilweise noch vorhanden, Motive aus der Legende des heiligen Georg enthaltend, naiv und anmuthig wie ein Ritterroman im Gewande der Zeit vorgetragen, mit feinen, schlanken Figuren und ovalen Köpfen voll kindlichen Ausdrucks. Einzelne Situationen überraschen durch lebhafte und sprechende Action, welche noch mit Schriftbändern in deutscher Sprache erläutert wird. Eine Inschrift gibt das Jahr 1338 als das der Entstehung an [3].

Diese Wandmalerei in Burgen und Schlössern muß sehr weit verbreitet gewesen sein, denn Chaucer erzählt, daß es keine Lady gäbe, die nicht Bilder von Reitern, Falken und Hunden, also ritterlichen Lebens, an den Wänden ihrer Gemächer aufzuweisen habe [4]. Ebenso berichtet Christine de Pisan von den Burgen des französischen Adels, daß kriegerische und Jagdbilder auf den Wänden beliebt waren [5]; zuweilen entlehnte man auch Vorstellungen aus der classischen Mythologie, wie im englischen Palast zu Nonesuch, wo man Scenen aus den Metamorphosen Ovids in Relief dargestellt fand [6].

Auch im Kreuzgang am Dome zu Brixen hat man Wandgemälde entdeckt, in denen aber ein vermutheter Zusammenhang mit italienischer Kunst nicht vorhanden ist [7], wie denn auch die Malereien in Runkelstein ganz deutschen Charakter an sich tragen, und man in Bozen sich deutscher Maler bediente [8]; doch ist keine besondere österreichische Malerschule zu erkennen, vielmehr zeigt sich eine Hinneigung zu der einen oder anderen, etwa der Kölner oder böhmischen Schule, so auch in den Malereien zu Aussee und Klosterneuburg.

In Salzburg und Umgebung begegnet man einer Anzahl von Tafelbildern auf Goldgrund, welche im zarten, milden Colorit, dem sanften Ausdruck und edlen Faltenwurf ebenfalls der Kölner Schule zuneigen und auf eine lebhafte

[1] Mittheil. II, 324.

[2] J. Zingerle, Schildereien aus Tirol, Innsbruck 1888. II. B.

[3] Abbild. bei Schnaase VI, 365. Vgl. Wocel in den Mittheil. der Centr.-Comm. III. 169 ff. und im zehnten Band der Denkschriften der k. k. Akademie der Wissensch. zu Wien; Separatdruck das. 1859.

[4] Vgl. Fiorillo, England, S. 118.

[5] Fiorillo, Frankreich, S. 38, Anm. d.

[6] **Warton, History of Engl. Poetry, I, 390.**

[7] Vgl. die Beschreibung von H. Semper, Innsbruck 1887.

[8] Mittheil. der Centr.-Comm. VII, 301 ff.

Kunstthätigkeit in der alten bischöflichen Residenz schließen lassen. Derartige Werke finden sich zu Altenmühldorf am Inn, in der Kirche auf dem Nonnberge bei Salzburg und in den Museen von Freising, München, Salzburg. Im Bürgerbuche dieser Stadt werden denn auch eine Anzahl von Malern genannt, welche zumeist aus anderen Orten eingewandert sind. Eine eigenthümliche, in dieser Schule beliebte Darstellung war die Gottesmutter ohne Kind in einem mit goldenen Aehren bedeckten Gewande[1].

Bayern hat eine nicht unerhebliche Anzahl gotischer Malereien aufzuweisen, aber sie gehören doch meist späteren Zeiten an. Die politische Lage dieses Landes während des vierzehnten und fünfzehnten Jahrhunderts hatte auf die Entfaltung der bildenden Künste günstigen Einfluß, denn das Haus Wittelsbach trachtete dahin, seine Provinzen zu bereichern, die Uebermacht des Lehnsadels zu schwächen, die Rechte der Souveränität zu befestigen, und legte mehrere Städte an den Hauptflüssen an, so daß Volkszahl, Wohlstand und Industrie sich vermehrten. Im Jahre 1323 blühten zu Regensburg Goldschmiede und Siegelstecher, auch Maler werden genannt, aber erst aus dem fünfzehnten Jahrhundert. Aus dieser Zeit stammen gewisse Tafelbilder, so der schöne Flügelaltar im Münchener Nationalmuseum, welcher im Mittelstück den Gekreuzigten zwischen Maria und Johannes, auf den Flügeln den Täufer und die hl. Barbara in einer an die Kölner Schule gemahnenden, außerordentlich zarten und vollendeten technischen Ausführung darbietet[2].

In Sachsen bekunden mehrfach die noch vorhandenen Monumente den Einfluß der Kölner Schule. So soll in Chemnitz 1307 sich ein Maler Hans von Köln niedergelassen haben, von dem der Hauptaltar in der dortigen Kirche des hl. Jacobus stammte, auf den äußeren Flügeln die Leidensgeschichte, auf den inneren Bildnisse von Heiligen, in der Mitte eine Jungfrau mit Kind[3] enthaltend. Von demselben Maler scheint auch ein in der Johanneskirche befindlicher Altar gewesen zu sein, der noch im vorigen Jahrhundert gesehen wurde. In der Kirche der hl. Kunigunde zu Rochlitz[4] befand sich ein Altarwerk, in geschnitzten Figuren Heinrich II. und seine Gemahlin Kunigunde — das Modell der Kirche tragend —, dann auf den äußeren Flügeln Scenen der Leidensgeschichte, auf den inneren solche aus dem Leben der hl. Kunigunde enthaltend. Die Nicolaikirche in Zerbst besaß ebenfalls eine große Tafel, mit doppelten Flügeln und Bildern aus dem Leben des Heilandes auf Goldgrund, vermuthlich dem vierzehnten Jahrhundert entstammend[5]. Die im Jahre 1377 erbaute Klosterkirche zu Torgau enthielt einen von zwei Frauen ge=

[1] Mittheil. der Centr.=Comm. Bd. XI, und Sighart, Gesch. der bild. Künste in Bayern, S. 567 ff. Ein gutes derartiges Bild im Alterth.=Museum zu Breslau.

[2] Schnaase in den Mittheil. der Centr.=Comm. VII, 207. Sighart a. a. O. S. 579.

[3] Fiorillo I, 481. Richter, Chronik der Stadt Chemnitz, 1767, S. 109.

[4] Fiorillo I, 484.

[5] In der Reformation zerstört. Vgl. Fiorillo S. 485.

stifteten Altarschrein mit Malerei [1]. Erfurt ist reich an plastischen Werken; doch haben sich auch einige Malereien erhalten, so die Bilder eines Altars in der Augustinerkirche, vier Tafeln, jede mit drei Heiligen auf Goldgrund, durch zartverschmolzene Technik und sinnigen Ausdruck an Meister Wilhelm von Köln erinnernd [2]. Auch der Hauptaltar in der Barfüßerkirche, mit den gemalten Aposteln auf den Flügeln, gibt den Einfluß jener Schule zu erkennen. Halberstadt besitzt im Dom ein Tafelbild, Maria zwischen männlichen und weiblichen Heiligen, welches sich ebenfalls der Kölner Schule nähert. Auch Wandmalereien sind hier noch vorhanden, so in der Liebfrauenkirche (im Kreuzschiff) eine Darstellung vom Tode Mariä und in der Kapelle der hl. Barbara ein Deckenbild, das aber wohl schon dem dritten Decennium des fünfzehnten Jahrhunderts angehört.

In der Mark Brandenburg ist zu Stendal ein Altar zu nennen, der Petrikirche angehörig, dessen Malereien stark an kölnische Vorbilder erinnern [3]. Das Museum zu Hannover besitzt ebenfalls einen Schrein, aus der S. Michaelskirche zu Lüneburg stammend, mit 36 Tafelbildern auf Goldgrund in zarter Ausführung, die einen hier thätig gewesenen Schüler oder Nachahmer Meister Wilhelms vermuthen lassen. Bemerkenswerth sind ferner die großen Wandmalereien im Chor des Klosters Wienhausen [4], Legenden darstellend und in architektonischem Rahmen Scenen aus dem Alten Testament, mit der Schöpfung beginnend, während an den Gewölben die Geschichte Christi vorgetragen ist, alles in leichter, handwerksmäßiger Art, ohne wirklich künstlerisches Gefühl behandelt. Verdienstlicher ist ein Teppich aus demselben Kloster mit der Geschichte Tristans, nach einem guten Vorbilde von den Nonnen selbst angefertigt.

In Hessen zeigen sich ebenfalls Spuren des kölnischen Einflusses, so in dem großen Altarwerk, jetzt in der Bibliothek zu Göttingen, inschriftlich von einem Mönch, Bruder Heinrich aus Duderstadt, aber erst 1424 gemalt, mit den würdevollen Bildern der Apostel und kleineren Passionsscenen [5]; auch in dem Altarbilde zu Friedberg. Das Museum in Darm-

[1] Lingke, Nachrichten von der Klosterkirche zu Torgau, 1764, S. 4. 14. 42; bei Fiorillo S. 486.

[2] Schnaase VI, 480. Hotho (Die Malerschule Huberts van Eyck, Berlin 1855, I, 442 f.) bemerkt: ‚Das Ganze auf Goldgrund in schneller Erfindung leicht und frei hingeworfen, gewinnt seinen Hauptwerth durch die mildeste Farbenpracht. Die Gewänder und Mäntel, theils einfarbig hell- oder dunkelgrünlich, lack- oder zinnoberroth, theils von Silber- und Goldbrocat, mit Thier- und Blumenmustern, haben in reizendem Farbenspiel solche Kraft, daß nur ihr Schmelz und Gleichgewicht die Sanftheit aufrecht erhält.'

[3] Fiorillo II, 201.

[4] Kunstblatt 1853, S. 299. Mithofs Archiv für Niedersachsens Kunstgeschichte, 2 Abth. Bei Schnaase VI, 478.

[5] Kugler, Malerei I, 257.

stadt besitzt einen zart gemalten Flügelaltar[1] aus der Kirche zu Ortenberg in Oberhessen.

In Preußen sah man zu Marienwerder im Dom einen figurenreichen Bilderfries[2], und an der Schloßkirche zu Marienburg wurde selbst Mosaik in Anwendung gebracht. Pommern besitzt in der Marienkirche zu Kolberg am Gewölbe des Mittelschiffes zahlreiche Malereien aus dem Alten und Neuen Testamen tohne künstlerischen Werth[3], dagegen findet sich in Triebsees ein Altarschrein mit einer nicht häufigen Darstellung der Kirche als Verwalterin des Altarssacramentes unter dem Bilde einer Mühle. Oben sieht man den Schöpfer zwischen Sonne und Mond, daneben das erste Menschenpaar vor dem geöffneten Rachen der Hölle, dementsprechend auf der anderen Seite die Verkündigung. In zweiter Reihe kommen die Evangelisten in halb symbolischer Form, d. h. als Menschen mit den Köpfen ihrer Embleme, den Inhalt der Evangelien aus Säcken in eine Mühle schüttend, welcher die Apostel aus zwölf Bächen Wasser zuführen. Aus der Mühle geht das göttliche Kind hervor, von den Kirchenlehrern in einem Kelche aufgenommen, daneben die Austheilung des heiligen Abendmahles[4]. Die Symbolik ist hier keineswegs großartig, sondern materiell und spitzfindig zugleich; dabei zeigt die Malerei im einzelnen gute Charakteristik und harmonisches, fein abgestuftes Colorit. Noch andere Tafeln dieser Richtung sind in jener Gegend zu finden. Somit ergibt sich ein in Deutschland weitverbreitetes Bedürfniß nach Werken der Malerei, auch an jenen Stellen, wo zünftiger Betrieb keinen Sitz hatte. Das Wanderleben der Künstler, die Ansiedlung in kleineren, den großen Schulen fernliegenden Städten, trug das Verständniß für malerische Leistungen in immer weitere Kreise. Dadurch verschmolz auch mehrfach die jenen Schulen eigenthümliche Weise der Auffassung und typische Darstellung mit der Eigenart anderer Länder und Provinzen, so daß wir häufig Denkmalen der Malerei begegnen, die in eklektischer Weise nur allgemeine deutsche Kunstrichtung vertreten, ein Proceß, der sich am Ausgang dieser Epoche steigert, da mit zunehmendem Sinn für die Natur sich eine immer selbständigere Auffassung herausbildet.

Werfen wir noch einen Blick auf die Erzeugnisse der Glasmalerei, deren in den voraufgehenden Abschnitten über deutsche Malerschulen nicht gedacht worden ist, da sie keine wesentlichen Züge derselben an sich tragen.

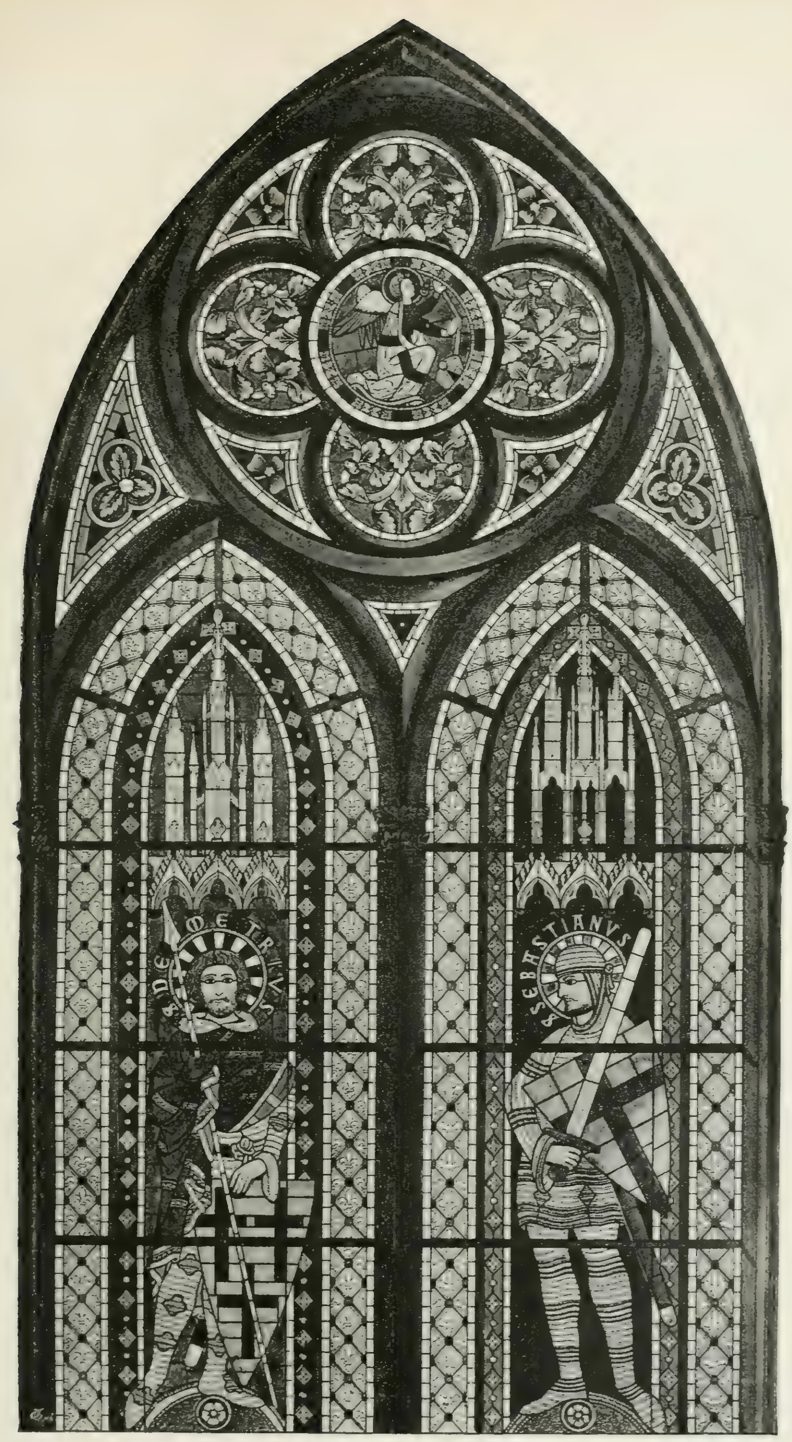
Den frühgotischen Stil des dreizehnten Jahrhunderts vertreten die nur theilweise originalen und vorwiegend im decorativen Stil gehaltenen Chor-

---

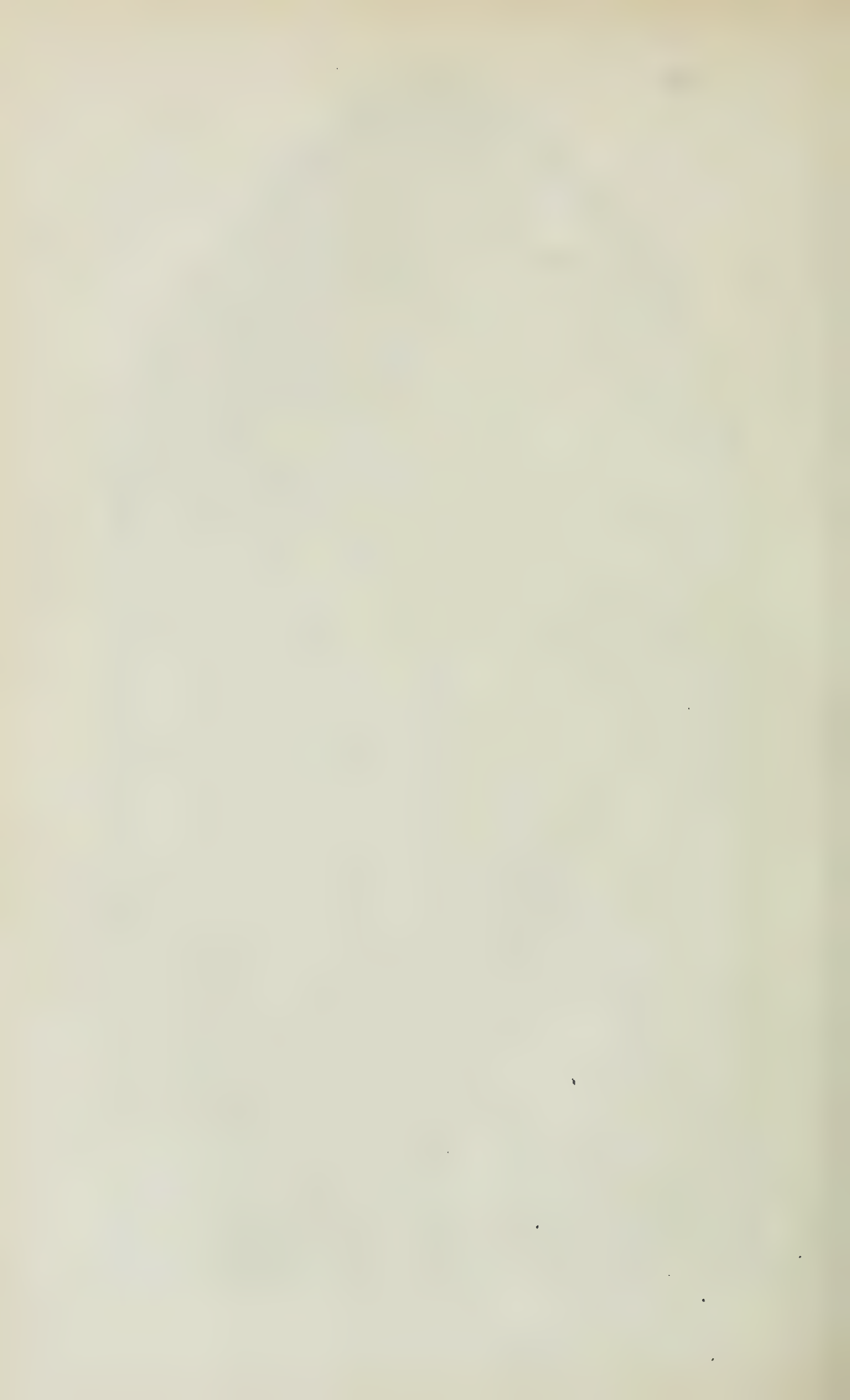
[1] Das Hauptbild stellt die heilige Sippe dar. Nur die Fleischpartien und Haare sind farbig. [2] Bergau, Dom zu Marienwerder, Berlin 1865.

[3] Kugler, Kl. Schriften, I, 790. Die Motive entsprechen dem Thema der Biblia pauperum. Andere Altäre sind im D. Kunstblatt 1855, S. 55, beschrieben.

[4] Aehnliche Darstellung in der Kirche zu Doberan (Mecklenburg). Vgl. Lübke, Kunstbl. 1852, S. 316. Von einem Altarwerk in der Kirche zu Güstrow berichtet Fiorillo II, 149.



Obere Hälfte eines Glasfensters im Straßburger Münster. 13.—14. Jahrhundert.
(Zu S. 221.)



fenster der Elisabethkirche zu Marburg, dann die Reste in der Abteikirche zu Alpirsbach im Schwarzwalde, jene im Museum zu Darmstadt, einst der Kirche zu Wimpfen im Thale gehörig, mit parallelen Vorgängen des Alten und Neuen Testaments, ferner die von S. Florentius zu Niederhaßlach im Elsaß[1]. Auch in Klosterneuburg bei Wien gehören einige der Kreuzgangfenster jener früheren Epoche der Gotik an[2].

Mit dem vierzehnten Jahrhundert erhalten die Architekturformen als Abbild der constructiven Bautheile in der Fensterdecoration ihre Stelle; die ruhigen, teppichartigen Flächen, welche innerhalb des Maßwerks eine wohlthuende Abwechslung hergestellt, werden im unteren Theil durch Arkaden und Hallen, im oberen durch Baldachine ersetzt, und die Musterung bleibt nur als Grund noch übrig. An die Stelle des vorwiegenden dunklen Blau tritt jetzt das Roth.

Die um 1320 etwa vollendeten Glasbilder des Kölner Domchores lassen dieses neue Princip erkennen. In den unteren Arkaden sieht man hier die Könige von Israel, im Mittelfenster eine Anbetung der Weisen, oben Halbfiguren des Alten Testaments, alles noch stilvoll und großartig, aber doch nicht mehr so ruhig und feierlich gehalten wie früher; auch nehmen die Compositionen nicht auf die Pfosten Rücksicht, sondern werden von diesen häufig durchschnitten[3].

Die nach dem Brande von 1298 im Straßburger Dom eingesetzten Fenster bieten ähnliche Construction. Die Figuren stehen unter reichen Baldachinen und zeigen schon bewegtere Haltung; es sind im nördlichen Schiff Gestalten der Könige, die ältere Reihe fortsetzend, im Langhause Martyrer, Päpste, Straßburger Bischöfe, in den kleineren Fenstern die Vorfahren Christi, im südlichen Schiff größere Compositionen aus dem Leben Christi und Mariä, welche schon der zweiten Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts angehören. 1348 wird Johann von Kirchheim als Glasmaler des Domes angeführt.

Der Mitte des vierzehnten Jahrhunderts gehören auch die bedeutenden Fenster des Freiburger Domes und der Katharinenkirche zu Oppenheim an. Im bayerischen Nationalmuseum zu München finden wir dann schöne Glasbilder aus Regensburg und aus Kloster Seligenthal bei Landshut. Letztere zeigen neben Motiven aus der Passion auch das Bild der Stifterin, Herzogin Elisabeth, welche 1314 als Aebtissin starb; sie zeichnen sich durch geschmackvolle Einfachheit des architektonischen Beiwerks aus. In den Seitenschiffen der Kirche zu Niederhaßlach (Elsaß) finden wir zwar noch die Gruppirung in Medaillons, aber, bei centraler Anordnung, ohne Rücksicht auf den durchschneidenden Pfosten.

[1] Straub, Analyse des vitraux de l'ancienne collégiale de Haslach etc., Caen 1860. Vgl. Woltmann u. Wörmann I, 377. [2] Jahrb. der k. k. Centr.-Comm. II. [3] Schmitz, Der Dom zu Köln.

In Westfalen sind die Fenster der Wiesenkirche zu Soest, in Herford jene von S. Johannes, in Schlesien die der Elisabethkirche von Breslau zu nennen. Sachsen besitzt im Halberstädter Dom, die Altmark in S. Jacobus zu Stendal, Lübeck im Dom Glasmalereien aus dem Anfang des fünfzehnten Jahrhunderts. In letzterer Stadt war übrigens ein geborener Italiener als Glasmaler thätig, der 1436 für den Dombau in Florenz aus Lübeck verschrieben wurde [1]. Edle derartige Werke ferner in S. Sebald zu Nürnberg, den Domen in Regensburg, Augsburg.

Von textiler Kunst jener Epoche wären außer dem Teppich des Klosters Wienhausen noch jene im Dom zu Erfurt und im Stadthause zu Regensburg hervorzuheben. An letzterem Orte ist eine ganze Reihe gestickter Arbeiten vorhanden, welche Scenen aus dem Minneleben darstellen [2], dann die ‚Burg der Tugenden, von Lastern angegriffen'. Das Germanische Museum in Nürnberg enthält einen Teppich mit der ebenfalls beliebten Darstellung des ‚Sturmes auf die Festung der Minne'. Fein stilisirt ist das Altartuch in Soest [3].

Zu kirchlichen Zwecken waren besonders Nonnen thätig, aber auch in ritterlichen Schlössern und Burgen arbeiteten edle Frauen kunstreiche Nadelmalereien für Kirchen und häuslichen Bedarf [4]. Außerdem gab es die Zunft der Wappensticker, welche geistlichen Ornat, Antependien, Wappenröcke und Helmzierde fertigten und entweder den Schilderern und Malern sich anschlossen oder selbständig auftraten, was bei dem großen Bedarf jener Zeit an gestickten Kleidern nicht auffallen kann. Diese zierlichen Nadelmalereien, mit dem Seidenfaden auf Leinwandgrund ausgeführt, kommen oft wirklichen Bildern an Pracht des Colorits gleich und präsentiren sich in den einfachen, bestimmten Formen der Gotik äußerst charakteristisch und reizvoll. Als Beispiel möge das in der Schlacht bei Sempach eroberte Banner von Habsburg dienen, welches sich jetzt im Rathhause zu Luzern befindet und auf gelbem Hintergrund rothe, stilisirte Löwen erkennen läßt. In mosaikartiger Weise sind hier verschiedenfarbige Seidenstücke zusammengesetzt und durch Contouren in Plattstich miteinander verbunden, ebenso wurden auch Details hineingezeichnet. Geringere Banner im Luzerner Rathhause zeigen aufgemalte heraldische Figuren, doch war dies nur ein schwacher Ersatz der eigentlichen Kunststickerei. Große Herren zogen mit kostbaren Pferdedecken und Wappenröcken in die Schlacht, und das Costüm der Herolde, wie das Nürnberger Germanische Museum ein Exemplar besitzt, war äußerst zierlich mit unterlegten Reliefbildern ausgestattet.

---

[1] Gaye, Carteggio II, 441. Er heißt Francesco di Domenico Livi.

[2] Sighart S. 414.

[3] Abbild. bei Lübke, Geschichte der deutschen Kunst, S. 437.

[4] Vgl. Bock, Geschichte der liturgischen Gewänder des M.-A., Bonn 1866, I, 238. 262.

Sehr zahlreich sind Antependien und Cultgewänder überliefert, welche in figürlichen wie ornamentalen Darstellungen zuweilen den besten Miniaturen nahekommen. So enthält die Stiftskirche zu Xanten eine reiche Sammlung; ein werthvolles Antependium mit 20 Darstellungen aus dem Neuen Testament und Brustbildern der Propheten befindet sich im Domschatz zu Salzburg [1]; ein anderes, sächsischen Ursprungs — aus der Stadtkirche zu Pirna stammend —, mit der Krönung Mariä und zehn Figuren von Heiligen unter gotischen Baldachinen, sehen wir im Vaterländischen Museum zu Dresden [2]. In höchster Blüte stand diese Kunst am Niederrhein, besonders in Köln, wo die Sticker eine angesehene Zunft bildeten, nach deren 1396 ausgefertigten Statuten der Lehrling sechs Jahre zu dienen und den für jene Zeit nicht geringen Beitrag eines Goldguldens zu zahlen hatte. Jedes neue Muster, welches ankam, war der Innung gemeinsam. Im fünfzehnten Jahrhundert nahm das Interesse an erhabener Arbeit mit Perlen überhand, und die zeichnende Technik verlor den ursprünglichen zierlichen und leichten Charakter. So verlangte die Wiener Zunftordnung vom Jahre 1446, ‚daß ein Seidennahter ein Bild erhaben ausführen sollte, wie das zu Perlen gehört‘. Das spätgotische Dorsalkreuz eines Meßgewandes im Museum schlesischer Alterthümer zu Breslau bildet eines der kostbarsten Monumente dieser Technik. Die Figuren sind hier in Hochreliefstickerei ausgeführt, der Grund ist theilweise mit Goldblech belegt, oder durch Goldfäden und Perlen gebildet. Am Rande sitzen gefaßte Edelsteine.

An die Malergilden schlossen sich dann noch andere Gewerbe an, welche entweder das Pergament, das Blattgold, oder Gold- und Silberfäden für Wirker und Sticker lieferten. Dann kamen die ‚Aufdrucker‘, ‚Briefmaler‘ und ‚Briefdrucker‘, welche durch massenhafte Anfertigung der seit dem Ende des vierzehnten Jahrhunderts in Aufnahme gekommenen Spielkarten die später für die Kunst so bedeutungsvolle Technik des Holzschnittes begründeten [3].

---

[1] Mittheil. der Centr.-Comm. VII, 29.

[2] Abbild. bei Schulz und Klemm, Führer durch das Museum des k. sächs. Vereins ꝛc., Dresden 1858. Zeitschrift für bildende Kunst IV, 280.

[3] Passavant, Peintre-graveur, I, 27 ss. Das Gewerbe der Briefmaler und Briefdrucker blühte zumal im südlichen Deutschland, Nürnberg, Augsburg, Ulm, von wo ein lebhafter Export nach Italien betrieben wurde. Vgl. Lehrs, Die ältesten deutschen Spielkarten ꝛc., Dresden 1886.

Drittes Buch.

Die Frührenaissance in Italien.

Erster Abschnitt.

Florenz.

Wir haben uns gewöhnt, die sogenannte Renaissance, die Erneuerung der Kunst, als Resultat der humanistischen Bewegung anzusehen; im Grunde hat das Mittelalter in seiner Ueberlieferung viel mehr Elemente und Reflexe des Alterthums, als die Frührenaissance. Sie ist das Erwachen des modernen Bewußtseins, das Heraustreten des Menschen aus vielfachen Beziehungen, in welche ihn die ganze Lebensanschauung des Mittelalters versetzt hatte. Der Mensch als Individuum prüft, billigt und verwirft, ohne sich mit den autoritativen Gewalten zu berathen, die ihn geleitet, seine Ideale geformt haben. Der wirkliche Einfluß der humanistischen Bildung auf die Kunst aber erfolgt erst, nachdem die Umgestaltung derselben aus den gegebenen Factoren heraus sich selbständig vollzogen hat.

Die große römische Vorzeit war auch in den dunkelsten Jahrhunderten des Mittelalters niemals aus dem Gedächtniß der Italiener entschwunden, und nur das Bewußtsein ehemaliger Größe ließ den seltsamen Versuch einer römischen Republik unter Cola di Rienzi entstehen. Mußte derselbe auch an seiner inneren Haltlosigkeit scheitern, so gibt er doch von dem Erwachen des Nationalgefühls Zeugniß, welches trotz des Verfalls politischer Institutionen seit dem vierzehnten Jahrhundert mehr und mehr auflebt. Schon bei Dante nimmt das classische Alterthum eine bedeutende Stellung ein. In der Commedia divina behandelt er die antike und christliche Welt zwar nicht als gleichberechtigt, aber doch in beständiger Parallele, und wie das frühere Mittelalter Typen und Antitypen aus dem Alten und Neuen Testament zusammengestellt hatte, so nennt er oft ein christliches und heidnisches Beispiel für dieselbe Thatsache[1]. Aber obgleich er die mächtigen Gestalten der Vorzeit so lebendig

---

[1] Burckhardt, Cultur der Renaissance, 3. Aufl. I, 247.

heraufbeschwor, vereinigt er doch mit der Liebe zum classischen Alterthum jene für die höheren Ziele der mittelalterlich-christlichen Welt, und innerhalb dieses Rahmens gibt er der Antike neben dem Alttestamentarischen und Christlichen einen Platz. Aber die mittelalterlichen Institutionen verloren allmählich ihre Bedeutung und Anziehung. Die Republiken waren dem Spiel der Parteien preisgegeben, oder der Tyrannis unterlegen, von der man schließlich gesicherte Zustände, ruhigen Genuß des in schweren Kämpfen errungenen Wohlstandes hoffte, und je mehr sich die aus freien Bürgern zu Unterthanen degradirten Italiener der gewohnten politischen Thätigkeit entschlugen, desto sorgloser gaben sie sich friedlichen Bestrebungen, geistigem und leiblichem Wohlsein hin: an die Stelle machtvollen Bürgerthums in großen Städterepubliken kam nun mehr oder minder despotische Herrschaft von Dynastengeschlechtern. Die Ausbreitung einer wohllautenden Sprache, einer edlen Poesie steigerte das nationale Bewußtsein. Auch die Denkweise zeigte sich, mit dem zunehmenden Studium classischer Autoren, von ihrer leichten Art des Vortrags, den Aeußerungen natürlichen Verstandes und dem Eingehen auf die Natur der Dinge influenzirt. So bot sich dem neuerwachten Bildungstriebe das classische Alterthum zum Führer dar, als man von den ausgearteten Bahnen der Scholastik sich einer neuen Erkenntnißtheorie zuneigte: Form und Stoff jener Cultur wurden von den Humanisten mit Dankbarkeit und Bewunderung aufgenommen. Die Freiheit städtischen Lebens, wie sie nur in Italien möglich war, das Zusammenwohnen von Adel und Bürgern in thatsächlicher Gleichstellung, kurz, eine von der Lebhaftigkeit politischer Kämpfe gelöste, dabei hochveranlagte Gesellschaft kam einem derartigen Assimilirungsproceß christlicher und antiker Weltanschauung entgegen. Auch die allgemeinen Verhältnisse Italiens blieben dem förderlich: das Papstthum weilte außerhalb des Landes und war mehr und mehr französischen Einflüssen hingegeben, das Kaiserthum schien seit dem Untergang der Staufer auf Italien zu verzichten, oder konnte sich dort nicht behaupten; zahllose Emporkömmlinge hatten mit Verrath und Gewalt die Herrschaft in den Städten des mittleren und oberen Italiens an sich gerissen und absolute Dynastien zu gründen versucht; der von den Idealen des Mittelalters abgewendete Sinn aber war ein Suchen nach neuen Begriffen: nur so konnte sich das Scheinbild einer römisch-italischen Weltherrschaft der Gemüther versichern, ja mit Cola di Rienzi eine praktische Verwirklichung suchen.

Derartige Gedanken finden sich schon bei Petrarca, den man wohl als Repräsentanten jener neuen Bewegung ansehen kann, da er bei seinen Zeitgenossen das Alterthum gleichsam in seiner Person verkörperte, alle Arten lateinischer Poesie nachahmte und durch größere Werke, wie durch Briefe, classische Bildung zu verbreiten strebte. Als Charakter steht er tief unter Dante, als Dichter ihm nicht gleich, denn er ist weder eine großartige, noch eine consequente Natur, weder ein tiefblickender Philosoph, noch ein sittlicher Reformator. Eigenthümlich berührt der Wechsel seiner Anschauungen, die ihn

jetzt als Anhänger der Republik, dann als Höfling darstellen: während er mit den stärksten Worten gegen das Verderbniß der Curie eifert, nimmt er keinen Anstand, sich am päpstlichen Hofe um ein Amt zu bewerben, und während er bekennt, er wolle lieber tugendhaft als gelehrt, der Anhänger von Kunst und Wissenschaft sein, die ihn besser mache, sucht man doch vergebens in seinen Schriften eine nähere Bezeichnung und weitere Ausführung dieses Gegenstandes. Obgleich er versichert, daß ihn beim Studium der Alten ihr leichter Redefluß anziehe, ist es doch mehr die ganze innere Anschauung, der er sich verwandt fühlt, die seinem Widerspruch gegen die Scholastik zu Grunde liegt. Universale Bildung ist ihm das höchste Ziel menschlichen Strebens, und mit Spott verfolgt er das handwerksmäßige Treiben der Fachgelehrten. Dabei liegt es ihm gänzlich fern, den christlichen Glauben mit dem Heidenthum zu vertauschen, ebenso wie auch Boccaccio das neue Verhältniß der Zeit dahin ausspricht, daß, als die Kirche sich noch gegen das Heidenthum vertheidigen mußte, es wohl anders hätte sein müssen; jetzt sei die christliche Religion mächtig und im Besitze des feindlichen Lagers, da könne man das Heidenthum wohl ohne Gefahr betrachten und behandeln [1].

Es war also eine neue Sache in der Welt und eine neue Menschenklasse, die Humanisten, welche sie vertraten, ja man lebte der Ueberzeugung, daß das Erstehen des Alterthums den höchsten Ruhm italienischer Nation ausmache.

So suchte man Anschluß an die antiken Vorbilder und rief eine Literatur hervor, die sich dem Verständniß des Volkes entzog, da sie nur einem beschränkten Kreise von Gebildeten und Fachgelehrten zugänglich blieb. Besonders gedieh ein reflectirender, nach dem Vorbilde Cicero's entstandener Briefstil, der im Charakter einer seichten Moralphilosophie, wie jene des großen Redners, sich über verschiedene Themata des Lebens verbreitete. Denn man verlangte eifrig nach sogenannter praktischer Weisheit und fühlte sich im Streben nach ähnlichem Ausdruck geistig verbunden; auch die Geschichtschreibung erhielt classischen Stil und Charakter.

Welchen Einfluß Petrarca auf seine Zeitgenossen übte, ist aus den Ehrenbezeigungen ersichtlich, welche die Höchstgestellten der Erde, Papst und Kaiser, Fürsten und Große aller Länder, ihm spendeten. Wie stolz war Arezzo auf diesen seinen Mitbürger! Venedig und Florenz nannten ihn den größten Dichter und Philosophen, der seit Jahrhunderten nicht seinesgleichen gefunden, ja finden werde, und die theatralische Dichterkrönung auf dem Capitol war im Sinne jener Zeit der feierlichste Ausdruck allgemeiner Anerkennung und Verehrung.

Florenz hatte sich bemüht, ihn für eine Schule humanistischer Studien zu gewinnen, und es wurde nun Mittelpunkt jener neuen geistigen Richtung;

[1] Vgl. Burckhardt a. a. O. S. 249.

überhaupt gründeten Fürsten wie Republiken jetzt Lehrstühle, und wandernde Gelehrte trugen von Ort zu Ort die Begeisterung für jene neue Ideenwelt. Vor allem war es nöthig, bessere wie zahlreichere Copien alter Autoren zu gewinnen, da die vorhandenen weniger dem sprachlichen, als dem sachlichen Inhalt zu dienen bestimmt waren. Petrarca selbst hatte jenen Mangel schon empfunden und sein Verlangen nach größeren Bücherschätzen auf Reisen zu befriedigen gesucht; bald entstand nun ein systematisches Suchen und Sammeln von Handschriften, ja einzelne machten daraus ein Gewerbe und waren fast beständig auf Reisen. Diese Funde setzten dann zuverlässige Schreiber voraus, den Text zu copiren, und Gelehrte, ihn kritisch zu behandeln; auch fehlte es nicht an literarischen Diebstählen und anderen im Gefolge eifrigen Suchens hervortretenden Uebelständen. Da die römischen Classiker überall auf griechische Literatur als ihr Vorbild hindeuten, so erwachte das Verlangen, sie im Urtext zu lesen und zu verstehen. Petrarca hatte es nie so weit gebracht, den von ihm überaus geschätzten Homer in der Ursprache zu lesen, und Boccaccio vermochte nur schwer einige Kenntnisse des Griechischen zu erwerben. Als dann Manuel Chrysoloras nach Italien kam, entschloß sich eine Anzahl von Humanisten und angesehenen Männern in Florenz, ihn als Lehrer zu berufen; andere, wie Guarino Veronese, Aurispa, Filelfo, zogen nach Griechenland selbst und kehrten, in der Sprache unterwiesen, theilweise auch mit Handschriften versehen, zurück. Weitere Förderung erhielt solches Unternehmen durch das in Florenz abgehaltene Concil, welches die Einigung der griechischen mit der morgenländischen Kirche bezweckte, denn gelehrte Griechen sahen sich zu längerem Aufenthalt in Italien und zu lehrender Thätigkeit veranlaßt.

Die Fürsten Italiens trachteten nun, Humanisten in ihre Dienste zu nehmen, um sie für öffentliche Aemter, als Hofpoeten, oder als Lehrer in ihrer eigenen Familie zu verwenden: so hatte Alfonso I. von Neapel eine Anzahl solcher Männer um sich, wie Laurentius Valla, Bartholomäus Facius und den berüchtigten Antonius Beccadelli aus Palermo, die er auch zu Geschäften verwendete. Filippo Maria Visconti von Mailand bemühte sich, Filelfo zu gewinnen, und Francesco Sforza ließ seiner Tochter und Nichte griechischen Unterricht ertheilen. Die Este in Ferrara, die Gonzaga in Mantua hatten erstere Guarino da Verona, letztere Vittorino da Feltre in ihren Diensten und ließen ihre Kinder eifrig in classischen Sprachen unterweisen, während Federigo von Urbino sich aus fremden Autoren vorlesen läßt und eine große Anzahl von Schreibern hält, um seine kostbare Büchersammlung zu vermehren. Selbst wilde und rohe Tyrannen, wie Ghismondo Malatesta von Rimini, hatten, um des Ruhmes willen, ihre Hofgelehrten und sammelten Bücher. Papst Eugen IV. zog mehrere Humanisten in seine Kanzlei, die nun zum Sammelplatz solcher Schöngeister wurde. Besonders war es Florenz, wo alle Stände sich an der neuen Bildung und ihren Hilfsmitteln betheiligten, und selbst Mönche, wie der gelehrte Augustiner Luigi Marsigli und der

Camaldulenser Ambrogio Traversari, als kundigste Rathgeber in wissenschaftlichen Fragen jedermann zu dienen bereit sind. Ein eifriger Büchersammler ist Niccolò Niccoli in Florenz, der als Sohn eines wohlhabenden Kaufmanns seinen Studien frei leben konnte und unter Leitung des Chrysoloras das Griechische erlernte. Seine zahlreichen Bücher, die er aus eigenen Mitteln, oder mit Hilfe der Mediceer anschaffte, pflegte er zur Benützung auch anderen zu überlassen, um allgemeine Bildung zu fördern [1], so daß Vespasiano da Bisticci ihn Vater und Wohlthäter aller nennt, welche nach Wissenschaft strebten.

Es war ein Ereigniß von weittragender Bedeutung für die humanistische Bewegung, als Tommaso da Sarzana, der einst im Hause Messer Palla Strozzi's hochgeehrte Lehrer [2], den päpstlichen Stuhl bestieg. ‚Theils von ihm selbst gerufen, theils aus freiem Willen', so versichert Vespasiano, der sich selbst einer gütigen Aufnahme beim Papst zu erfreuen hatte, ‚kamen Gelehrte aus allen Ländern an den römischen Hof.' [3] ‚Er begünstigte vornehmlich den gelehrten Stand, und seine Liebe zu den Büchern führte ihn oft dahin, solche auf Credit zu kaufen, oder Geld zu leihen, um Schreiber und Miniatoren bezahlen zu können.' Rom wurde nun der Sammelplatz der Humanisten, unter denen auch Laurentius Valla trotz seiner Schrift über die Unechtheit der constantinischen Schenkung einen Platz finden konnte. Ueberallhin, wo literarische Schätze zu vermuthen waren, gingen des Papstes Boten, griechische und lateinische Handschriften für ihn zu kaufen, so daß er bald eine Sammlung von 5000 Bänden vereinigt sah; auch beschäftigte er zahlreiche Schreiber, Uebersetzer und gelehrte Kritiker, die er stattlich zu honoriren pflegte; denn Giannozzo Manetti erhielt 600 Ducaten für seine Uebersetzungen der Bibel, des Aristoteles u. a. [4]

Neben dem Sammeln, Uebertragen und Commentiren alter Schriftsteller sahen die Humanisten ihre vornehmste Aufgabe in vereinter Thätigkeit als Dichter, Lehrer und Rathgeber der Zeit, welcher sie den Spiegel des Alterthums] vorhielten. War schon Petrarca der Meinung, Universalität müsse das nothwendige Ziel classischer Bildung sein, so vermehrten sich diese Ansprüche zugleich mit dem Cultus der lateinischen Sprache in seinen Nachfolgern. Die italienische Poesie, welche schon Petrarca gering achtete, und deren eigene Producte er gern vernichtet hätte [5], verstummte gänzlich im Leben und Verkehr der Humanisten, die mehr und mehr der Ueberzeugung

---

[1] Vespasiano da Bisticci, Vite, ed. di Firenze, 1859, p. 473: ‚Padre e benefattore di tutti quelli che davano opere alle lettere, perchè di tutti era protettore.'

[2] Von seinen Studien zu Bologna versichert Vespasiano (p. 22, ed. cit.): ‚Aveva non solo notizia de' dottori moderni, ma di tutti gli antichi, come greci così moderni, ed erano pochi i scrittori nelle lingua greca o latina in ogni facultà ch' egli non avesse veduto l' opere loro.'

[3] l. c. p. 27, 34. [4] l. c. p. 39 s. [5] Burckhardt I, 248.

huldigten, nur das Antike habe dauernd geistigen Werth und Bestand. Eine nothwendige Consequenz solcher Anschauung war, daß sie sich Fürsten und Machthabern als geeignete Interpreten ihres Ruhmes für die Nachwelt empfahlen, und die Historiographie mit römischer Ausdrucksweise und Titulatur ihnen anvertraut wurde. Mußte hierdurch den Nachkommen die Charakteristik jener Zeit unverständlich oder doch schwer zugänglich werden, so konnte auf religiösem Gebiete derartige Verschmelzung antiker und christlicher Vorstellungen nur bedenklich werden, obgleich eine directe Opposition der Humanisten gegen die Kirche selten stattfand [1]; denn selbst der in den Facetien und anderen Schriften jener Männer enthaltene Spott über den Verfall des Mönchslebens, über Sinnlichkeit, Heuchelei, Habgier und Eitelkeit der Geistlichen richtet sich zunächst nur gegen irrende Vertreter, nicht gegen Ideale kirchlichen Lebens, und weder Papst Nicolaus V., noch Männer wie Ambrogio Traversari vermieden deshalb den Verkehr mit solchen Kritikern, oder verhinderten die Abfassung ihrer Schriften. Später allerdings nahm der Skepticismus in diesen Kreisen überhand. So rühmt uns Bandini, daß der gefeierte Commentator Dante's, Cristoforo Landino, unter so vielen Atheisten und Irrgläubigen in Florenz von jener Makel frei geblieben sei [2], und unter Paul II. scheint in der römischen Akademie eine destructive Richtung hervorgetreten zu sein, da man ihre Mitglieder verfolgte [3]. Michael Canensius und der Cardinal Quirini stimmen wenigstens in solchem Verdict überein, während der unter dem Einfluß starker Abneigung gegen Paul II. schreibende Platina günstiger urtheilt, aber als unzuverlässiger Kritiker betrachtet werden muß [4]. Die frühere Epoche der Renaissance kennt solche Opposition nicht; man bemüht sich vielmehr, wie es zum Beispiel Vespasiano Fiorentino thut, die Vertreter des Humanismus als gute und aufrichtige Christen darzustellen: Federigo von Urbino liest die Kirchenväter, und Alfonso I. von Neapel läßt sich außer Seneca und Livius auch die Heilige Schrift vortragen, bis er sie fast auswendig weiß, hört aufmerksam die Predigt, übt die Vorschriften der Religion und stirbt höchst erbaulich. Späterhin sind die Platoniker Benivieni und Ficino Vertreter einer gläubigen Richtung geblieben. Freilich mochte sich das Verhältniß zur Kirche öfters nur zu einem rein äußerlichen gestalten.

[1] ‚ci sono molti increduli e rubelli della religione cristiana', bemerkt Vespasiano im Leben des Niccoli l. c. p. 176.

[2] Specimen litt. Flor. saec. XV, t. II, 156.

[3] Tiraboschi. Storia della Lett. it., VI, p. 1, pag. 143, ed. di Venezia 1795.

[4] Vgl. Burckhardt II, 50. ‚Platina repräsentirt in seinem „Leben Pauls II." bereits die biographische Caricatur.' Rainaldi, Annal. eccl. ad ann. 1471. Ueber die Titel der Akademiker in den Katakomben (Marcellus und Petrus) vgl. de Rossi, Roma sott, I, 6. Pomponius Laetus heißt hier Pontifex maximus, aber das Ganze scheint doch mehr eine gelehrte Spielerei gewesen zu sein.

Eine derbe, grobsinnliche Auffassung der Welt und ihrer Freuden zeigen im Mittelalter schon die Carmina burana, jene lateinischen Poesien der Clerici vagantes [1], deren Ursprung wohl in Frankreich zu suchen ist, von wo sie sich aus den Gesangsschulen über Deutschland verbreiteten. Hier treten die alten Götter als Schutzgenien des Lebens, römische Helden und Staatsmänner an Stelle der Heiligen auf, während sich antikisirende Frivolität hindurchzieht. Man könnte diese fahrenden Sänger mit den Humanisten vergleichen; das Beispiel des Alterthums blieb aber hier doch mehr Sache ausschweifender Gelehrsamkeit, ein Nachklang der Antike, eine Ausnahme, während es bei den Humanisten des fünfzehnten Jahrhunderts mit einer gewissen raffinirten Existenzberechtigung auftritt und, rationell vertheidigt, schließlich in einer ungebundenen Lebensweise sanctionirt wird. Wir brauchen nur an Filelfo, Lorenzo Valla und Beccadelli zu erinnern. Die Genialität, mit der man sich über die Schranken der christlichen Moral hinwegsetzt und der sinnlichen Natur zu ihrem Rechte verhilft, mußte naturgemäß die Geister verwirren und den Sinn für Wahrheit schwächen, damit aber jeder Zügellosigkeit auch in der Kunst die Wege bereiten. Nicht erhabene Ideen der Antike sind es, welche zur Nachahmung begeistern, sondern ausgelassene Lebensäußerungen des verfallenden, sich verzehrenden Paganismus römischer Kaiserzeit, einer in Selbstsucht untergehenden Cultur. Neben dieser genialen Frivolität und Emancipation der Sinnlichkeit macht sich dann auch schon jetzt eine Pedanterie, ein Phrasenthum der Gelehrsamkeit breit, welches den Spott über das Schulgezänk der entarteten Scholastik, wie er schon bei Petrarca auftritt, keineswegs berechtigt erscheinen läßt. Petrarca, so eitel er ist, hat noch ein sittliches Ideal, dem er nachstrebt [2], seine Nachfolger citiren zwar classische Autoren, ihre Streitigkeiten sind aber nicht minder hohl, ja sie leiden an innerer Unwahrheit, oft an bewußter Lüge. Dazu kommt übertriebene Werthschätzung eigener Leistungen, Sophisterei und Ruhmsucht, ordinäre Klopffechterei, wie sie in den berüchtigten ‚Invectiven‘ sich breit macht und vor den persönlichsten, lügenhaftesten Schmähungen nicht zurückschreckt, welche den Trägern einer neuen Cultur schlecht anstehen. Ebenso maßlos wie die Angriffe sind dann die Schmeicheleien für erwartete oder erhaltene Ehren und Wohlthaten. Dieser unter den Humanisten übliche Verkehrston, dieses frivole

[1] Bibliothek des literar. Vereins in Stuttgart, 1847, XVI. Band. Vgl. Hubatsch, Die lateinischen Vagantenlieder des Mittelalters, Görlitz 1870. Bartoli, I Precursori di Rinascimento, Firenze 1877. Vgl. Springer, Das Nachleben der Antike im Mittelalter, in den Bildern zur neueren Kunstgesch., Bonn 1886, I, 31 ff. Burckhardt, Cultur der Renaissance, I, 222; II, 15.

[2] Vgl. Schnaase VII, 537. Die bei der Curie angestellten Humanisten pflegten sich des Abends in einem Saal des Lateran zu versammeln, welcher den Namen ‚bugiale‘, Lügenfabrik, erhielt. Ueber den dort herrschenden Ton geben uns die Facetien des Poggio Aufschluß.

Spiel mit sittlichen Begriffen, den Stützen aller Ordnung und des staatlichen Lebens, die kein Volk ungestraft antasten darf, brachte jenem Stande schließlich bei allen Wahrheitsliebenden Unehre und Verachtung. Wie war es auch anders möglich gegenüber Vertretern einer neuen Cultur, denen es nicht darauf ankam, was sie waren, sondern was sie sprechen und wie sie darstellen konnten, deren Begriff menschlichen Werthes eine leere Form war, bestimmt, jeden beliebigen Inhalt aufzunehmen!

Wider solche Unnatur und geniale Frivolität macht sich dann eine gesundere Strömung bemerklich, und zwar im Interesse wahrer antiker Ideale und christlicher Cultur, denen jene Wagnisse nicht zu ihrem Rechte verhelfen konnten. Seitens einiger griechischen Gelehrten, welche zum Unionsconcil nach Italien gekommen und dort zurückgeblieben waren, kam die Frage über Würdigung ihrer größten Philosophen, Plato und Aristoteles, vielfach zur Erörterung. Cosimo de' Medici veranlaßte nun Ficino, in Erkenntniß der Wichtigkeit platonischer Studien, zu näherem Eingehen: Folge jener Impulse ist die platonische Akademie, welche ideal angelegte und strebende Geister in Florenz auf eine Reihe von Jahren hin ernstlich in Spannung hält. Schließlich wenden sich aber doch die ehrlichsten Naturen jenes Kreises ganz der positiven kirchlichen Lehre zu.

Die deutsche Erfindung des Buchdrucks, welche für nordische Länder so bedeutsam wird, ganz besonders im Anschluß an die fortschreitende Bewegung der Reformation, ist für die Beziehungen Italiens zum Humanismus weniger entscheidend, da die neue wissenschaftliche Richtung einen mehr aristokratischen Charakter an sich trägt, sich nur innerhalb gewisser Kreise vollzieht, und zwar längst vollzogen hatte, ehe Schweinheim und Pannartz 1464, zuerst in Subiaco, dann zu Rom den Buchdruck bekannt gemacht hatten. Durch Aldo Manucci wird später Venedig das Centrum dieser neuen Kunst und des Buchhandels, von dem aus eine Reihe typographischer und kritischer Musterausgaben die Verbreitung classischer Autoren wesentlich fördert.

Neben der Hingabe für die Antike wirkt parallel eine zweite ebenso mächtige Zeitströmung: der Zug zu den Gesetzen der Natur. Ahnungsvoll stand das Mittelalter ihren Mysterien gegenüber, sie als ein Reich betrachtend, in welches das böse Princip Verderbniß und Mißklang gebracht hatte. Beachten wir, was Schnaase[1] über das Verhältniß der mittelalterlichen Kunst zur Natur bemerkt hat: ‚Wenn die Männer des Mittelalters an den antiken Kunstwerken, selbst in Italien, vorübergingen, so war dies nicht sowohl Stumpfsinn oder kirchliches Vorurtheil, als die unbewußte Wirkung ihres richtigen Gefühls. Sie strebten nach etwas anderem. Das Mittelalter kannte, so paradox es klingt, in gewissem Sinne die Natur besser als die Alten. Diese lebten zwar körperlich und geistig im innigsten Verkehr mit

[1] IV, 255.

ihr, verstanden ihre Winke und verliehen schon den frühesten unvollkommenen Werken eine Lebensfülle, welche der christlichen Kunst erst spät zu theil wurde. Aber bei alledem ist ihre Natur nicht die wahre, sondern eine ideale, vergötterte, ihre künstlerisch-religiöse Begeisterung ist wie eine Leidenschaft, die ihren Gegenstand zerstört und ihm fremde Züge andichtet. Das Mittelalter betrachtete die Welt mit scheuem Auge, aber hinter dieser Scheu schlummerte eine treue, bescheidene, nach wahrer Erkenntniß strebende Liebe. Es dachte freilich zunächst nur an die durch den Sündenfall entartete und daher sinnlich verführerische Natur, es war mit ihr wenig vertraut, hatte weder Gelegenheit noch Trieb, sie zu beobachten oder gar künstlerisch zu studiren. Aber die freilich allgemeine und unbestimmte Vorstellung von der Natur, die dem mittelalterlichen Denken und Fühlen zu Grunde lag, war richtiger und selbst inniger als die der alten Welt. Man kann die Natur nur mit ihren Schwächen erkennen und lieben.'

,Daher ist es begreiflich, daß die Künstler des Mittelalters für antike Schönheit keinen Sinn hatten, denn diese setzt ruhige Selbstgenügsamkeit der griechischen Götter voraus und ignorirt die Verkettung und Abhängigkeit der Wesen; dem Christenthum dagegen ist diese so wichtig, daß es selbst die höchsten Gestalten, Gott und Christus, nicht in einsamer Größe, sondern nur in Beziehung auf uns, liebend, erweckend oder auch drohend, mithin bedingt durch Welt und Menschen betrachtet. Diesen Ausdruck der Liebe und somit eines Bedürfnisses, einer Beschränkung, den die mittelalterliche Frömmigkeit selbst bei den göttlichen Gestalten verlangte, fand sie in der Antike nicht. Diese war ihr daher nicht bloß unverständlich, sondern auch ungenügend, gab ihr nicht einmal den Wunsch näheren Verständnisses.'

,Allein diese Unempfänglichkeit für das antike Ideal beruhte nicht auf einem Mangel an Idealität überhaupt. Die ganze geistige Richtung des Mittelalters war überwiegend ideal; die Vorstellung von der Entartung der gegenwärtigen Welt setzte eine höhere, bessere Welt voraus. Die Kunst, deren Gegenstände überwiegend dieser letzteren angehörten, konnte daher nicht umhin, nach einem würdigen Ausdruck für dieselbe zu streben. Aber dieses ihr Ideal war ein ganz anderes, bildete fast einen Gegensatz zu dem der griechischen Welt. Für diese war der Begriff individueller, aber über das gemeine Maß hinaus gesteigerter Kraft die Grundlage der religiösen Anschauungen und des künstlerischen Ideals; ihr Olymp bestand aus einem Kreise energisch durchbildeter, geistig verschiedener Gestalten jedes Alters und Geschlechtes. Die Ansprüche des Mittelalters waren bescheidener: statt des Ausdrucks individueller Kraft forderten sie den der sittlichen Reinheit, der Liebeswärme und Demuth, statt der Mannigfaltigkeit der Charaktere die gleiche Unterordnung unter den göttlichen Willen.' [1]

---

[1] Im Gegensatz zu dieser verständigen und geistvollen Auseinandersetzung nimmt sich kläglich aus, was Lübke in der Gesch. der ital. Malerei, I, 244, darüber zu sagen

Es liegt im Wesen der Dinge, daß die Herausbildung des Individuellen, der Persönlichkeit, wie sie schon Petrarca, obgleich unklar, vorschwebt, als Hauptfactor der neuen Bewegung ein der Antike ähnliches Verhältniß zur Natur anstrebte. Schon Dante's große Dichtung ist durch Reichthum der Charakteristik und lebhaftes Naturgefühl ausgezeichnet, Eigenschaften, die ihn zum nationalen Herold seiner Zeit machten. Dieselbe Richtung einer idealen, einheitlichen Weltanschauung, verbunden mit regem Natursinn, vertritt Giotto in der bildenden Kunst: wie beide im Leben durch Erkenntniß ihrer hohen Ziele vereint waren, so sind sie auch für den Forscher die großen untrennbaren Typen einer neuen Zeitrichtung. Petrarca ist eifriger Naturbetrachtung hingegeben, führt im Thale von Vaucluse ein poetisches Dasein und schildert mit Begeisterung die mühevolle Wanderung auf den Gipfel der Berge bei Avignon, wo ihn zuletzt die weite Aussicht belohnt und zu neuen Entschlüssen stärkt. Aeneas Sylvius zeichnet mit dem Herzen des Dichters und dem Auge des Malers, oft in rührender Sprache, die Berge, Wälder und Thäler seiner lieblichen Heimat; aber auch für Städteleben und menschliche Sitten, die er auf seinen Reisen kennen gelernt, ist er ein feiner Beobachter, und seine Darstellungen haben noch jetzt besonderen Werth. Dieses lebhafte Naturgefühl, von dem Streben nach wissenschaftlicher Erkenntniß der Naturgesetze begleitet, bildet den eigentlichen Grundzug der neueren Kunst. Maler, Bildhauer und Architekten bemühen sich, die Regeln der Perspective, Mechanik, der Proportionen und Anatomie des Körpers zu erfassen. Unter und neben den Künstlern selbst finden sich tiefangelegte philosophische Naturen, die ihre Erfahrungen zu Systemen verarbeiten und in wissenschaftlichen Tractaten niederlegen: Battista Alberti, die Mathematiker Luca Pacioli und Toscanelli, am Schluß dieser Epoche Leonardo da Vinci, jener universale Geist, der alles, was er in seinen Bereich zieht, mit wunderbarer Schärfe zu durchdringen sucht und aus der Fülle des Beobachtungsmaterials seinen Tractat von der Malerei zusammensetzt, in dem die Fundamente der ganzen neueren Kunsttheorie aufgebaut und begründet sind.

Aber dieser Proceß ist doch ein stufenweiser. Bis zum Ende des vierzehnten Jahrhunderts herrschen in der Malerei Dante's und Giotto's Ideen; der Zunftverband hält die Künstler in traditioneller Weise lange zusammen, und nur ausnahmsweise lassen sich einzelne von der literarischen Strömung der Renaissance hinreißen. Da die Humanisten sich zunächst, in einseitiger Verehrung Cicero's und anderer Autoren, der Vulgärsprache feindlich bezeigten, und der Ideenkreis der alten Welt, ihre religiösen und profanen

hat: ‚Im Mittelalter hatte ein dichter, aus Wahn und Vorurtheil aller Art gewobener Schleier den Menschen die Natur verhüllt. Die Kirche hatte mit allen Mitteln den Geist einzelner Forscher, die jenen Schleier zu lüften wagten, unterdrückt und die kühnen Bahnbrecher mit dem Scheiterhaufen bestraft.‘

Alterthümer, nur fragmentarisch bekannt waren, mußte Dante's von kirchlicher Anschauung getragene, edle philosophische Diction und Lebensauffassung den Kunstidealen näher stehen, als die exclusive, von Eitelkeit, Ruhmsucht und Trivialität erfüllte Doctrin der Humanisten im Gewande einer todten Gelehrtensprache. Erst als die classischen Studien weitere Kreise in Bewegung versetzten, drangen auch in das Kunstleben Reflexe jener Strömung, die um so nachhaltiger wirkten, als die Richtung zur Natur hin schon gegeben war. Veränderungen und Umwälzungen im geistigen Anschauungsgebiet der Nationen machen sich erst später im Kunstleben bemerklich, wenn ihre Elemente stetig und fest geworden sind; denn die Kunst pflegt ihr eigenes innerliches Sein, ihre Ideale allerdings im Zusammenhang mit der allgemeinen Culturentwicklung, aber doch unabhängig von politischen Kämpfen und socialen Bewegungen ohne tiefer einschneidende Bedeutung. Die Kunst hat große Epochen, sie bewahrt auf langehin die empfangenen Impulse und zehrt von den Quellen höheren Lebens, sie gedeiht mitten im Streit politischer Gegensätze, wie denn zu Florenz die edelsten Monumente in den stürmischen Zeiten der Republik, während des schärfsten Antagonismus staatbildender Parteien gediehen sind, weil kirchliches Leben und Bürgertugend ihre Ideale aufrecht hielten.

Die Baukunst hat sich in Italien niemals weit von den Ideen des Alterthums entfernt, und die Gotik mit ihren constructiven Principien hier keinen rechten Boden gewonnen. Daher ist auch der Schritt der neuen Architektur kein so auffallender. Mit Recht weist Springer auf S. Miniato bei Florenz und den Pisaner Dom hin, welche eher Abhängigkeit von classischer Baukunst verrathen, als die Werke Brunellesco's oder Michelozzo's. Während die Literatur jener Zeit in allzu beschränkter Nachahmung der Antike verbleibt, wirkten die als Ruinen und im Gebiete der Plastik meist fragmentarisch überlieferten Monumente des Alterthums zunächst nur anregend auf die gestaltende Phantasie, leiteten zu selbständiger Beobachtung der natürlichen Erscheinungsformen an [1].

Leo Battista Alberti ist der erste, der die neue wissenschaftliche Richtung auf das Kunstgebiet hinüberführt, und zwar nicht nur für Architektur, sondern auch für Malerei. Das neue Ideal der Architektur tritt in Florenz mit dem Ausbau der Kuppel seines ehrwürdigen Domes zuerst ins Leben, nachdem Brunellesco 1420 den Sieg über zahlreiche Bewerber davongetragen.

Für den neuen kirchlichen Stil werden dann S. Spirito und S. Lorenzo, die Badia zu Fiesole, die Sacristei von S. Lorenzo, für den Profanbau der großartig einfache und edle Palazzo Pitti maßgebend.

Der Einfluß dieser wahrhaft vornehmen Architektur verbreitet sich schnell über ganz Italien, und es entstehen im Geist jener reinen, nationalen Formen-

---

[1] Vgl. Springer, Bilder aus der neueren Kunstgeschichte, I, 211 ff.

welt Altäre, Kanzeln, Sacramentshäuschen, Taufsteine, Weihwasserbecken und anderes in immer reizvoller, zierlicher und abwechselnder Gestaltung, ohne daß wir hier überall an eine Nachahmung der Antike zu denken haben, ein Proceß, dem die sich bekundende Grazie, der frische Sinn, die Naivität des Empfindens widersprechen. Erst ganz allmählich vollzieht sich das Wachsen antiken Einflusses, zuletzt der Sieg desselben über die anderen Ideale der Renaissance[1]. Mit den Fürsten wetteiferten die municipalen Behörden in großen baulichen Unternehmungen, so daß jene Architektur überall den Charakter sprossender Lebenskraft erkennen läßt.

Für die Plastik sind antike Einflüsse in der Frührenaissance noch weniger maßgebend, als für die Architektur. Ghiberti's Figuren an der bronzenen Thür des Baptisteriums, im prachtvollen Fluß der Gewandung, repräsentiren doch nur die Fortentwicklung des in Giotto und Andrea Pisano schon Gegebenen; denn die perspectivische malerische Anlage der Compositionen, das darin sich offenbarende Raumgefühl stehen mit den Bildungsprincipien auch des späteren römischen Reliefstils in Widerspruch und enthalten nichts von dem originalen Sinn und Fühlen der Antike. Auch die harmonische Durchbildung und Beseelung der Gestalten, welche Lübke[2] auf den Einfluß der letzteren zurückführt, dürfte sich aus rein nationalem Kunstgefühl erklären lassen, wenn wir die Reliefs am Campanile betrachten: da ist an großartiger Einfachheit und Breite der Composition, an abstracter, edler Formgebung, an Kühnheit des Wollens viel mehr vorhanden, was an die besten antiken Reliefs gemahnt und ihrem Stile sich zuneigt. Ja die Composition der ‚Erschaffung des Menschen' am Campanile hat Michelangelo mit seinem Deckenbilde schwerlich an Größe und Wahrheit des Ausdrucks übertroffen.

Auch Donatello's Sculpturen in ihrem zumeist scharf ausgeprägten Charakter derber Natürlichkeit bis zu schonungsloser Charakteristik deuten vornehmlich auf gründliche Studien der Lehrmeisterin Natur, der Schatzkammer jener geheimnißvollen Kräfte hin, deren Erforschung die Renaissance zustrebt; aber von classischem Schönheitssinn ist bei diesem urkräftigen, originalen Realismus doch nur wenig zu finden. Rein menschliche Empfindung beherrscht auch die religiösen Motive Donatello's, denn mit Vorliebe kehrt er sich den Aufgaben des profanen Lebens zu. Die überwiegende Zahl seiner Werke, diejenigen wenigstens, denen er seine Stellung in der Kunstgeschichte verdankt, stehen mit der Antike in keiner unmittelbaren Beziehung. Wohl haben fast alle Künstler der Frührenaissance alte Sculpturen gekannt und die schöne Bildung nackter Körper, die statuarische Würde und Ruhe, den edlen und einfachen Fluß der Gewandung beobachtet; aber es sind diese Erinnerungen doch nur soweit maßgebend, um bei eigenen Naturstudien den Weg zur Erkenntniß des Schönen zu bereiten.

---

[1] Springer S. 213. [2] Ital. Mal. I, 252.

Die äußerlichen Verhältnisse der Künstler blieben noch weiterhin durch ihre Statuten und Zunftvorschriften geregelt; ja wir kennen solche aus dem fünfzehnten Jahrhundert, welche sich den älteren Verordnungen genau anschließen, andere, aus dem vierzehnten, welche in Geltung verblieben. Der religiöse und kirchliche Sinn der Lucasgilde, die Unterordnung ihrer Mitglieder unter den Zunftmeister, die strengen Gesetze über Qualität der Farben, aber auch die contractlich festgesetzten Rechte den Bestellern und Fremden gegenüber, werden pietätvoll aufrecht erhalten; dabei findet sich auch noch die Sitte, in öffentlichen Buden auf dem Markte zu verkaufen; selbst die alte, an das Handwerk gemahnende Einfachheit und Bescheidenheit bleiben lange in Kraft. Ein Verkehr mit den Humanisten ist naturgemäß nicht ausgeschlossen; so erzählt Vespasian von Niccoli, er habe viel Sinn für die Werke der Kunst bezeugt und mit Brunellesco, Donatello, Luca della Robbia, Lorenzo di Bartolaccio Freundschaft gehalten[1]; auch wird Leonardo Bruni von Arezzo als Kritiker und Berather in Kunstangelegenheiten zweimal beigezogen[2], und Cosimo de' Medici sucht aus politischer Berechnung den Verkehr mit Malern und Bildhauern.

Trotz solchen Umgangs und Meinungsaustausches mit den Vertretern des Humanismus wird man specifisch antiken Gehalt in den Monumenten der Frührenaissance, außer bei Mantegna, vergeblich suchen: weder Masaccio's Fresken in S. M. del Carmine, noch jene Benozzo Gozzoli's in der Mediceer-Kapelle und im Campo santo zu Pisa, auch nicht die Wandbilder in der Sixtina lassen ihn erkennen[3]. Selbst Pollajuolo's und Botticelli's antikisirende Liebhaberei ist so rein florentinisch, daß man von einem Reproduciren heidnischen Naturgefühls nicht sprechen kann; viel später erst tritt die nationale Kunst, welche seit Giotto in ihrem Formleben sich consequent mit allen Hilfsmitteln der neueren Zeit ausgestaltet, in Wettstreit mit der Antike; aber selbst Rafaels Farnesinabilder zeigen eine freie Behandlung der classischen Ueberlieferung, ein selbständiges Schaffen, ja vielfach müssen die von ihm zur Darstellung benützten Quellen mehr in der Literatur der Alten, als in ihren Monumenten gesucht werden[4].

Das fünfzehnte Jahrhundert ist, wie in geographischer Hinsicht, so auch auf dem Kunstgebiet ein Zeitalter der Entdeckungen, wenn auch in geringerem Maße. Anatomie, Linear- und Luftperspective, Chemie der Farben werden studirt und geben dem Künstler eine größere Sicherheit über das Material. In Darstellung biblischer und legendarischer Stoffe läßt der Maler das Ab-

[1] Vespasiano, Vite, ed. cit. p. 479.

[2] Rumohr, Ital. Forsch., II, 354. Traversari Opp. ed. Mehus II, 373.

[3] Vgl. Springer a. a. O. S. 213.

[4] Am reichsten findet sich der Stoffkreis der Antike in den Kupferstichen behandelt, welche für eine kleinere Gemeinde von Liebhabern bestimmt waren.

bild der Wirklichkeit in Portrait, Costüm und Beiwerk mehr und mehr sich ausprägen bis zu einem fast weltlichen Charakter, der sich zuletzt in Ghirlandajo's Wandbildern zum Schaugepränge steigert. Der Künstler tritt nun in ein anderes Verhältniß zu seinem Werke und — darin liegt der Einfluß des Humanismus und des Verkehrs mit seinen Vertretern und Begünstigern — zu seinem Publikum. Das Feinabgewogene, sinnlich Schöne und Reizvolle, die doctrinäre Ausstattung der Bilder setzen einen höher gebildeten, humanistisch empfindenden Beschauer voraus, eine Aristokratie des Geistes. Dadurch verliert die Kunst ihren populären Boden, jene Allgemeinverständlichkeit, welche im Mittelalter die Kenntniß der heiligen Geschichte, der Legende, auch der Symbole und Allegorien unter dem Einfluß der Scholastik ermöglicht hatte. Während die Stimmung des Künstlers sich hervordrängt, wird der objective religiöse Gehalt beeinträchtigt, zuweilen unter der Last des Beiwerkes erdrückt, der Ernst über der Schaustellung lebensfreudiger Existenz verflüchtigt, während große Naturen, wie Masaccio, bei aller technischen Vollendung viel von dem erhabenen, lauteren Sinne des Trecento, seiner großartigen Einfachheit bewahrt haben. Die jetzt häufige Vorbildung in der Werkstätte des Goldschmiedes ist dem Maler zum Verständniß des körperlichen Organismus und zur plastischen Darstellung förderlich, ruft aber auch eine Betonung des Kleinlichen zu Tage, welche den Gehalt des Kunstwerkes herabsetzen und überwuchern mußte. Die Antike bot dann für Ausputz der Bilder zahlreiche Beispiele: Pilasterfüllungen, Fruchtkränze, Putti, Sarkophage, Säulenstellungen, Ruinen werden vereint mit anderen einheimischen Formen in Anwendung gebracht, die Hintergründe reicher entwickelt. Auch hier gestaltete die neuere Kunst ihre im Trecento gelegten Fundamente nur sicherer und allgemeiner aus. Giotto hatte schon in Assisi's Fresken Städteansichten, selbständig entworfene oder nachgeahmte Architekturen angebracht: in der Cappella degli Spagnuoli findet sich ein Abbild des Florentiner Domes, und in Ambrogio Lorenzetti's Darstellung des guten und schlechten Regiments sehen wir landschaftliche und städtische Scenerie mit vielem Beiwerk recht natürlich sich entfalten. Man bemüht sich nun, die edlen Bergformen und malerischen Thalgründe Italiens im Wechsel der Linienschönheit nachzuahmen, das Raumgefühl erwacht: freie Säulenhallen, Triumphbögen und Kuppelbauten legen Zeugniß ab, daß die Ideale der Baukunst auch von den Malern mit Vorliebe gesucht werden. Aber schon bei Alberti finden wir die wohlüberlegte Mahnung, im Gebrauch classischer Vorbilder Maß zu halten, überhaupt die Composition nicht zu überladen. Aus dem Tractat desselben ist ferner zu entnehmen[1], daß die Malerei sich nicht geringer Werthschätzung erfreute: der Künstler soll auch wissenschaftliche Ziele verfolgen, Dichter und Redner lesen, die Mathematik studiren und sich so

[1] Quellenschriften für Kunstgeschichte, XI, Wien 1877.

fähig machen, in Beobachtung der Natur und des Lebens die zerstreuten Elemente des Schönen mit Geschmack für Wahrheit und Harmonie zu sammeln; denn nicht bloße Wirklichkeit nachzuahmen ist Ziel der Kunst, sondern die Schönheit. Ihre vornehmlichste Aufgabe bleibt die Historienmalerei, aber derartige Gegenstände sollen durch Portraits bekannter Persönlichkeiten ausgeschmückt werden, um größere Theilnahme zu wecken. Letzteres Princip gehört übrigens schon dem Trecento an; denn die Wandmalerei im Bargello, die Fresken der Spanischen Kapelle, Orcagna's, Lippo Memmi's und der Lorenzetti Bilder zeigen Neigung zu bestimmten Typen und eine Anzahl Portraits in costümlicher Treue, welche das Interesse der Zeitgenossen weckten, davon die Reflexe noch zu Vasari's Zeiten emportauchen. An der Schwelle der neuen Zeit hatte schon Cennini das Wort gesprochen[1]: ‚Bemerke, daß die vollkommenste Führerin, welche man haben kann, das beste Steuer, die Triumphpforte des Zeichnens das Studium der Natur ist. Es steht dieses vor allen anderen Mustern, diesem vertraue dich immer mit glühender Seele an, vornehmlich, wenn du anfängst, einiges Gefühl im Zeichnen zu bekommen. Andauernd ermangle keinen Tag, irgend einen Gegenstand zu zeichnen, welcher nie zu gering sein wird, um zu genügen, und herrlichen Nutzen wird es dir bringen.‘

Treten wir nun den Problemen der Frührenaissance auf dem Gebiete der Malerei näher.

Alle Fortschritte der neueren Kunst waren, ebenso wie diejenigen der Schule Giotto's, nur möglich durch die Entwicklung eines großen historischen Stils in der Frescomalerei; und hier ist es wiederum Florenz, welches allen übrigen Städten Italiens voraneilt; denn die lombardische Malerei, ebenso die venetianische, beschränken sich auf Tafelbilder, in Rom sind auswärtige Künstler thätig, und Perugia empfängt erst von Siena und Florenz Anregung, während Mantegna's Wandmalereien doch schon über das reine Fresco hinausgehen, dessen consequente Ausbildung und höchst solide Technik den Florentinern an erster Stelle eignet. Die Gegenstände schließen sich an das Ueberlieferte an, die Profanmalerei entwickelt sich aus den im Trecento gegebenen Anfängen zu größerer Bedeutung, sonst aber finden wir das symmetrisch ruhige Gnadenbild, biblische und legendarische Scenen, häusliche Andachtsbilder, allerdings in Ausdruck und Beseelung der Zeit und ihren Anforderungen entsprechend. Das Madonnenideal des Trecento in seiner rein geistigen Schönheit leidet am meisten unter dem Bedürfniß, der menschlichen Gestalt charakteristisches Gepräge zu verleihen, da vorwiegend das natürliche, mütterliche Verhältniß zum Sohne betont und häufig dem altüberlieferten Idealcostüm die zeitgemäße Tracht substituirt wird. Das Bild häuslichen Lebens in der heiligen Familie wird durch die Einführung des

[1] Trattato cap. 28.

Johannesknaben als Genossen des Christuskindes und durch die Theilnahme S. Josephs im Gegensatz zu den feierlichen Andachts- und Ceremonienbildern erweitert und mit Vorliebe behandelt; ebenso werden die Geburt Mariä und des Johannes, Verkündigung, Anbetung der Hirten und andere Momente durch Einführung von Nebenpersonen und Beiwerk genreartig in mehr weltlichem Sinne umgedichtet, wozu sich schon bei den späteren Giottisten, selbst bei Taddeo Gaddi, Anlage vorfindet. Auch in der Darstellung himmlischen Verkehrs regt sich der Trieb nach willkürlicher Auffassung: die einzelnen Figuren ordnen sich nicht mehr symmetrisch dem Rahmen des Ganzen, dem Ausdruck einer Idee unter, sondern treten jede für sich bedeutsam und anspruchsvoll hervor, während Gott Vater schon jetzt häufig im Gewande eines Patriziers als Repräsentant weltlicher Macht gelten muß. Von den im Trecento erhaben gedachten Engelschaaren trennen sich jetzt die sogenannten Putti, genienartige Kinder, welche als Genossen das Christuskind mit Spiel, Gesang oder Musik ergötzen, schließlich auch nur als Füll- und Zierfiguren Verwendung finden. Der großartige Hofstaat Gottes, die mannigfachen Träger seiner Kraft und Herrlichkeit, deren Charakteristik Giotto zu idealer Höhe geführt, löst sich nun in anmuthiges, aber weltliches Spiel malerisch geordneter Kindergruppen auf, welche gewisse Altersstufen repräsentiren. Besonders eifrig strebt die Kunst dahin, der verschiedenen Aeußerungen des Lebens im Menschen, seiner Affecte und natürlichen Geberdensprache Herr zu werden. Das aufrichtige Bemühen des Einzelnen, diese Probleme in unbefangener Weise zu lösen, gibt den Werken der Frührenaissance ihren eigenartigen Reiz. Was hier zu Tage tritt, ist keineswegs der reflectirende, nüchterne Realismus unserer gegenwärtigen Zeit, sondern, mit gewissen Ausnahmen, ein wahres, künstlerisches Empfinden der Schönheiten in Natur und Menschenleben, welches sich langsam verliert, bis die naive Anschauung von der Antike der Herrschaft derselben gewichen ist.

Am Eingang dieser neuen Zeit knüpft sich das Bedeutendste, was die florentiner Kunst im Anschluß an einzelne Meister des Trecento bietet, an die Person des Masaccio, dessen Erscheinung wiederum durch Masolino vermittelt wird. Dem Alter und künstlerischer Richtung nach wäre vor Masaccio Fra Giovanni Angelico da Fiesole zu nennen, in dem die Malerei des Trecento ihre letzte und höchste Verklärung feiert, der aber auch, wie Rumohr mit Recht bemerkt, in der feinen und sorgfältigen Durchbildung seiner Köpfe nicht unwesentlich an den Aufgaben der Renaissance mitgewirkt hat. Auf der Grenze zweier Kunstepochen stehend, ist es ihm gelungen, scheinbar heterogene Elemente beider harmonisch im verklärten Ausdruck malerischer Charakteristik zu verschmelzen und in einer Kunstsprache voll überirdischen Wohllautes auf die höchsten Ziele alles irdischen Strebens hinzuweisen. Aber die Thätigkeit dieses unvergleichlichen Malers fällt nicht nur später als jene des Masaccio, sondern es hat auch dessen gewaltige Künstler-

kraft nicht unwesentlich jene der Renaissance zuneigende Seite in der Entwicklung Fra Angelico's influenzirt, so daß wir ihm erst nach dem großen Bahnbrecher eine Stelle anweisen können.

Masolino und Masaccio.

Von den persönlichen Verhältnissen beider für die Entwicklung der neueren Kunst so bedeutsamen Maler ist uns nur wenig bekannt. Vasari berichtet vom ersteren[1]: ‚Masolino, aus Panicale in Valdelsa, war Schüler des Lorenzo Ghiberti, in seiner Jugend ein tüchtiger Goldschmied und dem Meister bei den Thüren am Baptisterium der tauglichste Gehilfe, geschickt zumal im Anlegen der Gewandung und Ueberarbeiten; im 19. Lebensjahre widmete er sich der Malerei unter Anleitung des Gherardo Starnina, wandte sich dann nach Rom und malte den Saal des alten Hauses Orsini auf Monte Giordano, kehrte dann nach Florenz zurück und fertigte in der Kirche des Carmine die Gestalt des hl. Petrus, welche noch jetzt sichtbar ist. Da diese von den Künstlern gelobt wurde, trug man ihm auf, in der Cappella de' Brancacci die Geschichten des hl. Petrus darzustellen, von denen er einen Theil vollendete, so an der Decke die vier Evangelisten, an den Wänden die Berufung der Apostel Andreas und Petrus; die Reue Petri nach der Verläugnung; seine Predigt; den Sturm auf dem See; die Erweckung der Petronella (Tabitha), seiner Tochter, dann, wie er mit Johannes zum Tempel geht und den Lahmen herstellt. Ohne die Kapelle vollenden zu können, starb Masolino im Alter von 37 Jahren, um 1440.'

Von Masaccio berichtet derselbe[2]: ‚er heiße Tommaso, stamme aus S. Giovanni im Valdarno und habe die Kunst zur Zeit angefangen, wo Masolino im Carmine thätig war. Später sei er nach Rom gegangen und dort vom Cardinal von S. Clemente beauftragt worden, die Kapelle der hl. Katharina auszumalen. ‚Zurückgekehrt nach Florenz, vollendete er den Bildercyklus in der Cappella de' Brancacci, indes die Consecration der Kirche stattfand, die ihm zu einem Erinnerungsbilde, in Verdeterra gemalt, über dem Eingang des Convents Veranlassung gab. Dort zeichnete er nach dem Leben eine Anzahl von Bürgern, darunter Brunellesco, Donatello und Masolino da Panicale, seinen Lehrer. Während er dann seine Thätigkeit an den Fresken der Kapelle fortsetzte, überraschte ihn im Alter von 27 Jahren der Tod.' — So der Bericht Vasari's.

Aus den Urkunden wissen wir[3], daß Tommaso, mit dem Beinamen Masolino, ein Sohn des Cristofano di Fino, eines Tünchers, 1383 geboren war und am 18. Januar 1423 der Gilde der Aerzte und Apotheker beitrat, zu welcher bekanntlich auch jene der Maler gehörte. In der Angabe zum

[1] Vol. II, p. 263 ss. [2] II, 387. [3] Milanesi bei Vasari II, 263.

Kataster 1427 (Quartier von S. Croce, Gonfalone Bue) erwähnt Cristoforo di Fino, daß Tommaso, sein Sohn, in Ungarn sich aufhält und eine Summe Geldes von den Erben des Messer Filippo Scolari (Pippo Spano) zu fordern hat [1]. Vasari verwechselt nun einen gewissen Tommaso di Cristofano, dessen Namen unter den Gehilfen Ghiberti's an der ersten bronzenen Thüre des Baptisteriums vorkommt, mit Masolino da Panicale; aber jener Tommaso stammte aus der Gemeinde S. Jacopo Oltrarno, wurde 1409 als Goldschmied immatriculirt und starb 1431. Daß Masolino Starnina's Unterricht in der Malerei genossen, scheint nicht unglaublich, da er beim Tode seines Lehrers 24 Jahre zählte. Sein Todesdatum steht nicht fest; vielleicht ist aber ein Tommaso di Cristofano, welcher am 18. October 1447 in S. Maria del Fiore beerdigt wurde, mit Masolino identisch.

Tommaso di Ser Giovanni, genannt Masaccio, ist 1401 als Sohn eines Notars, Ser Giovanni di Simone Guidi, in Castel S. Giovanni di Valdarno, und zwar, nach Angabe seines Bruders, am Tage S. Thomas, 21. December, geboren [2]. Der Spottname Masaccio, etwas Ungeschicktes oder Ungeschlachtes bedeutend, ist ihm nur wegen seiner Vernachlässigung äußeren Auftretens und seiner Geldverhältnisse, nicht wegen seines moralischen Charakters beigelegt worden, den Vasari höchst lobend schildert. Die Familie hatte übrigens den Beinamen Scheggia, später Monguidi, und wurde in Parma ansässig, wo sie sich der Gunst der Herzöge zu erfreuen hatte. Am 7. Januar 1421, also früher als Masolino, wurde er in die Zunft der Aerzte und Apotheker, und 1424 in die Corporation von S. Luca aufgenommen. Ueber seinen Lebensweg bis zu diesem Zeitpunkt gibt es nur Vermuthungen, jedoch scheint er früh die Aufmerksamkeit der Zeitgenossen erregt zu haben. Seine Studien in Perspective und nach dem Modell, bei Brunellesco und Donatello, von denen Vasari berichtet, werden aus den vorhandenen Bildern sehr glaublich; leider sind gerade diejenigen Compositionen, in denen solche Studien besonders hervortraten, nicht mehr vorhanden, so die Verkündigung,

[1] Filippo Scolari, aus einer alten, aber verarmten Familie in Florenz stammend, hatte längere Zeit in Deutschland als Kaufmann gelebt, kam dann nach Ofen zu König Sigismund von Ungarn, leistete diesem beträchtliche Dienste und wurde zum Obergespan von Temesvar ernannt, weshalb ihn seine Landsleute Pippo Spano nannten. Als solcher berief er Masolino nach Ungarn, und bei seinem Tode, 1426, hatte dieser noch eine Forderung von 360 Gulden an die Erben des Filippo Scolari, die im folgenden Jahre bezahlt wurde. Cfr. Giorn. stor. d. Arch. Tosc. IV, 192 s.

[2] Gaye, Carteggio, I, 115 s. Vgl. Crowe und Cavalcaselle II, 95 ff. Layard, The Brancacci Chapel, London 1868. Jahrbücher für Kunstwissenschaft 1869, S. 155 bis 171 (A. v. Zahn); 1870, S. 280 ff. (Lübke); ebendas. S. 75 ff. (v. Reumont). Förster, Ital. Kunst, III, 151—158. F. Knudtzon, Masaccio og den florentinske Malerkonst etc., Kopenhagen 1875. Thausing, Zeitschrift für bildende Kunst, XI, 225. Woltmann und Wörmann, Malerei, II, 138 ff. Dohme, Kunst und Künstler, I, 2. Abth. S. 3 ff. Rumohr, Ital. Forsch., II, 232 ff. Burckhardt, Cicerone, II, 2, S. 562 ff.

die Heilung eines Besessenen, das Bild des hl. Ivo in der Benediktinerabtei zu Florenz.

Vasari's Urtheil über Masolino gründet sich wesentlich auf die in der Brancacci-Kapelle enthaltenen Bilder, welche er diesem theilweise zuschreibt. Seit einigen Jahrzehnten kennen wir aber die Fresken in Castiglione d'Olona bei Varese, im Mailändischen, welche inschriftlich durch den Namen ‚Masolinus de Florentia' beglaubigt sind. Da der Bau der Collegiatkirche 1428 vollendet wurde, können dieselben erst nach der Rückkehr des Malers aus Ungarn entstanden sein; 1435 folgten dann jene im Baptisterium.

Die Collegiatkirche, vom Cardinal Branda da Castiglione errichtet, ist der Jungfrau Maria, sowie den hll. Stephan und Laurentius gewidmet, aus deren Lebensgeschichte alle den Chor schmückenden Fresken entnommen sind [1]. Die Reihenfolge, links anfangend, ist: Almosenspende des hl. Laurentius, sein Verhör, die Taufe seiner Schüler, sein Martyrium, Verehrung seines Leichnams. Dann folgen Reste einer Darstellung der Trinität und vom Tode Mariä, hierauf die Predigt des heiligen Stephanus, seine Verurtheilung und Steinigung. In den dreieckigen Feldern der Decke sehen wir die Verkündigung, Verlobung Mariä, Geburt Christi, Anbetung der Magier, Mariä Himmelfahrt und Krönung, im Medaillon ein Relief des segnenden Erlösers.

Nicht ohne Geschick sind die Compositionen den spitzen Deckenfeldern eingepaßt worden, obwohl nicht nach den Principien von Giotto's Schule. Idealer Formensinn macht sich bemerklich, in den Bildern aus dem Leben Mariä vornehmlich Zartheit und milde Anmuth, bei schlichter und einfacher Linienführung. Im Benehmen der Figuren, auch im Faltenwurf, zeigt sich solche Aehnlichkeit mit dem Stil Fra Angelico's, als hätten beide dieselben Eindrücke empfangen; doch fehlt jene dem Künstler von S. Marco eigene Tiefe und religiöse Inspiration. Im wesentlichen stehen diese Conceptionen noch auf dem Boden des Trecento, nur vertreten sie eine weichere, mehr lyrische Empfindung. Die Gestalten sind schlank, auf dünnem Hals sitzen wohlgeformte Köpfe, die Gewandung ist stilvoll. Auf dem Bilde der Geburt Christi sehen wir den Cardinal Branda, als Donator, knieend, ohne besonders scharfe Charakteristik. Perspective und Modellirung sind noch wenig entwickelt. Geringer als diese Malereien sind jene aus dem Leben der heiligen Stephanus und Laurentius, wenigstens nach technischer Seite; auch treten schon hin und wieder naturalistische Züge auf, wenngleich mit Bescheidenheit vorgetragen.

Der oblonge Raum des nahen Baptisteriums ist mit Scenen aus dem Leben Johannes des Täufers geschmückt. Ueber dem Eingang sehen wir zunächst in Umrissen eine Verkündigung, ähnlich den Gebilden des Fra An-

[1] Vgl. den Bericht Milanesi's über die Aufdeckung der Malerei im Commentar zum Leben des Masolino, bei Vasari II, 269—273.



Masolino, Tochter der Herodias. Baptisterium zu Castiglione d'Olona.
(Zu S. 243.)



gelico, an der Eingangswand Fragmente von Zacharias im Tempel und die Heimsuchung, links die Geburt des Johannes, und Zacharias, den Namen schreibend, beide sehr verdorben; dann im Chor die Predigt des Johannes, sein Hinweisen auf Christus und über dem Fenster die Taufe Christi. Auf der anderen Seite finden wir die Tochter der Herodias, mit den gewöhnlichen Nebenscenen, Gefangennahme und Hinrichtung des Täufers. Das Innere des Triumphbogens zeigt sechs Heilige, die Decke im Chor Gott Vater, von Engeln umschwebt; jene des Langschiffes, durch Diagonalen gegliedert, im Centrum das Lamm, von den vier Evangelisten mit ihren Symbolen umgeben. Trotz vielfacher Beschädigungen vermögen wir doch auch hier die künstlerische Eigenart Masolino's zu würdigen.

Beurtheilen wir zunächst die Scenen mit der Herodias, so erscheint die Anordnung mangelhaft, der Ausdruck allzu ruhig und gelassen. Zwei Säulenhallen, niedrig und zierlich im toscanischen Stil des fünfzehnten Jahrhunderts construirt, nehmen beide Gruppen auf, aber Herodes sitzt unbewegt beim Mahle, während Salome demüthig und sittsam mit gekreuzten Armen vor ihm sich neigt, daneben stehen aufwartende Höflinge. In der gegenüberliegenden sehr langen und dabei leeren Säulenhalle erblicken wir vorn Herodias, mit einem plumpen Turban geschmückt, ruhig sitzend, indes ihr die knieende Salome das Haupt des Täufers überreicht. Die Architektur entbehrt perspectivischer Zeichnung, denn es fehlt der gemeinsame Augenpunkt und der richtige Horizont; nur die zierlichen Köpfe fesseln den Blick des kundigen Beschauers.

Fleißige Naturstudien offenbart die Taufe Christi, wo in der Gestalt des Erlösers und des Johannes auch mehr Leben und religiöse Empfindung waltet. Die Engel, eine anziehende Gruppe, erinnern wieder an Fra Angelico, indes die vier mit An- und Auskleiden beschäftigten Täuflinge, welche mit der feierlichen Handlung nicht in Beziehung stehen, eine gewöhnliche Badescene ausmachen, wobei es nur darauf ankommt, Studien zu verwerthen, die denn auch den Eindruck der Lebenswahrheit nicht verfehlen [1].

‚Einseitiger Fortschritt im Detailstudium der Form bei Vernachlässigung großer Compositionsregeln kennzeichnet diese Fresken insgesammt: das Schwergewicht des Ganzen wird den Einzelheiten geopfert, die hin und wieder sehr ungerechtfertigt und durchweg gegen die Tradition giottesker Gruppenbildung hervortreten.‘ [2] Das Colorit, zumeist in einem rosigen Tone gehalten, ohne Contraste und Helldunkel, vermag die an sich frostige Handlung nicht zu beleben. Zum Theil präsentiren sich die Figuren im Zeitcostüm, auch wohl schon überladen mit Stickerei, wie bei Filippo Lippi und Benozzo Gozzoli, während Masaccio und Fra Angelico der idealen Gewandbehandlung treu bleiben. Die Schönheit der Köpfe wird bei Masolino durch schwere Turbane und große

[1] Skizze bei v. Zahn, Jahrbücher für Kunstwissenschaft, II. 155 ff.
[2] Crowe und Cavalcaselle II. 82.

Mützen beeinträchtigt; auch die feine Zeichnung der Extremitäten kommt bei den modischen, harten Kleidern nicht recht zur Geltung, während beim Aufbau der Composition, im Verhältniß des Menschen zur Architektur, strenge Schule und einheitliche Vorstellung mangelt. In dieser Richtung fortschreitend, ohne die auf ältere Compositionsprincipien gestützte Kraft Masaccio's, wäre die florentiner Malerei bald der Auflösung verfallen.

Am Bogen der Tribuna finden wir die Jahreszahl 1435 und einige Reste der ursprünglichen Inschrift. Crowe und Cavalcaselle bezweifeln die Echtheit, aber die Zahl ist, obzwar neu, doch nur eine Auffrischung der ursprünglichen [1]; man könnte demnach jene Malereien als eine um sieben Jahre spätere Arbeit Masolino's betrachten.

Außer den genannten Werken schreiben neuere Kritiker [2] dem Masolino auch die römischen Fresken in S. Clemente zu, als deren Autor Vasari den Masaccio bezeichnet. Der Biograph weiß allerdings von einem Aufenthalt Masolino's in Rom, und es ist nicht zu läugnen, daß jene Bilder Verwandtschaft mit denen zu Castiglione d' Olona besitzen, nicht nur in Ungleichheit der Auffassung, sondern auch im rosigen, etwas schwächlichen Gesammtton. Dann aber treten wesentliche Verschiedenheiten auf, die nur an eine jüngere, noch ringende, aber geistig höher veranlagte Kraft denken lassen, als die Masolino's. Wir sehen hier in der Legende der hl. Katharina neben verwahrlosten Gestalten solche von hoher Reife, dabei eine Macht der Beseelung und dramatisches Feuer, verbunden mit religiösem Pathos, z. B. in der Disputation der Martyrin mit den heidnischen Philosophen, wie sie in keinem der Bilder von Castiglione d' Olona vorhanden ist, während die Zeichnung des Körperlichen entschieden gegen Masolino zurückbleibt. Es tritt uns also in dem Maler der römischen Fresken ein noch jugendliches, aber bedeutendes Talent entgegen, bemüht, sich von dem Gewicht Masolino's freizumachen und zugleich den giottesken Compositionsgesetzen gerecht zu werden.

A. v. Reumont hat zwar historische, aber nicht absolute Gründe gegen Vasari und die Autorschaft Masaccio's an jenen Fresken geltend zu machen versucht, denn es ist sehr wohl möglich, daß der Cardinal von S. Clemente die Malereien bei dem jungen und talentvollen Schüler des Masolino bestellte, oder Masolino hat, wenn jener Cardinal schon damals mit ihm in Beziehung trat, seinen Schüler selbst nach Rom geschickt, dessen jugendliches Alter von 16—18 Jahren kein Hinderniß der Autorschaft abgeben dürfte. Jene Zeit ließ frühe Talente reifen, und wer im Alter von 21—22 Jahren an den Fresken der Brancacci-Kapelle thätig sein konnte, war auch im Stande, einige Jahre früher Leistungen wie jene in Rom hervorzubringen. Dann ist keines-

[1] Vgl. v. Zahn a. a. O. Crowe und Cavalcaselle (II, 85) lassen alle Decorationen 1428 entstanden sein.

[2] v. Reumont im Jahrbuch für Kunstwissenschaft, III, 75. Woltmann und Wörmann, Geschichte der Malerei, II, 139. Vgl. Rumohr, Ital. Forsch., II, 250.

wegs der Fall ausgeschlossen, daß Masolino zunächst den Auftrag erhalten und seinen Schüler mit Anweisungen unterstützt habe. So bleiben uns zur Beurtheilung Masolino's nur die Arbeiten in Castiglione d' Olona übrig.

Die Kapelle der hl. Katharina und des Titularheiligen, in S. Clemente zu Rom, wurde auf Veranlassung von Gabriel Condulmer, dem späteren Papst Eugen IV., mit Fresken versehen.

Dem eintretenden Beschauer gegenüber enthüllt sich eine stattliche Kreuzigung, zwar von wenig einheitlichem Bau, jedoch nicht ohne gewisse Schönheit des Einzelnen und trotz manchen Ungeschicks doch Studium der Natur verrathend. Die Christusfigur erinnert zwar an giotteske Ideale, zeigt aber Kenntniß der wirklichen Formen, dabei jene nur dem Masaccio eigene Kühnheit der Behandlung. Weniger bedeutend, auch nur fragmentarisch erhalten sind die Motive an der Fensterwand rechts, vermuthlich der Legende des heiligen Clemens entnommen, während die gegenüber befindlichen, aus dem Leben der hl. Katharina, schon jene Züge von Einfachheit und Größe erkennen lassen, welche die Bilder der Brancacci-Kapelle auszeichnen [1].

Zu den schönsten Objecten des Cyklus gehört jene Scene, wo Katharina vom Fenster ihres Kerkers aus der lauschenden Tochter des Kaisers die Wahrheit des christlichen Glaubens ans Herz legt. In diesen beiden Profilen spricht sich eine geistige Schönheit, ein heiliger Ernst, eine Unschuld aus, wie sie nur in den Werken des Trecento, oder bei Fra Angelico heimisch sind, die Leistungen Masolino's weit überragend [2]. Dies gilt um so mehr von der Disputation der Bekennerin mit den Philosophen, welche an Präcision des Ausdrucks und religiöser Wärme alle übrigen Compositionen hinter sich läßt. In der Tiefe einer Halle, auf erhöhtem Platz, sitzt Maxentius, mit einem Buche auf den Knieen, überrascht den in lebhafter Demonstration vorgetragenen Argumenten des christlichen Glaubens zuhörend. Acht Gelehrte, je vier auf einer Seite, lauschen nicht minder achtsam und von der Gotteskraft der jugendlichen Marthyrin besiegt, denn wir sehen sie in einer Nebenscene als Bekenner dem Feuertode überliefern, während Katharina ihnen Trost zuspricht. Diese hl. Katharina, im Feuer himmlischer Begeisterung und in jugendlicher Schöne prangend, ist eine Gestalt, würdig des Fra Angelico: auf schlankem Leibe sitzt ein zart jungfräuliches Haupt, von goldblondem Haar umkränzt, gleich den Köpfen Angelico's vergeistigt vom überirdischen Licht eines höheren Daseins. So steht sie siegreich den Gelehrten Alexandria's gegenüber, welche vor der Kraft göttlicher Wissenschaft ihr Haupt neigen. Wahrlich ein Motiv, des großen Masaccio würdig! Zwar ist dieser aufstrebende Geist noch nicht im Besitz aller Kunstmittel; denn verglichen mit den Arbeiten in Castiglione zeigen diese, was Kenntniß der Formen anlangt, noch Unsicherheit: neben unfertigen Reminiscenzen älteren Stils sieht man energisches Leben aufsprossen,

[1] Burckhardt, Cicerone, II, 2, S. 563. [2] Crowe und Cavalcaselle II, 99.

aber was sie über jene erhebt und den Werken im Carmine näher stellt, ist die Kraft der Beseelung, der Sinn für dramatische Action und würdevolle Einfachheit, die sich auch im Verschmähen modischer Zieraten kundgibt. Aus der Anordnung der Personen zu geschlossener Wirkung erkennen wir den angehenden Meister historischen Stils, so daß Vasari's Notiz glaublich wird, Masaccio habe in seinem 17. oder 18. Jahre alles vollendet.

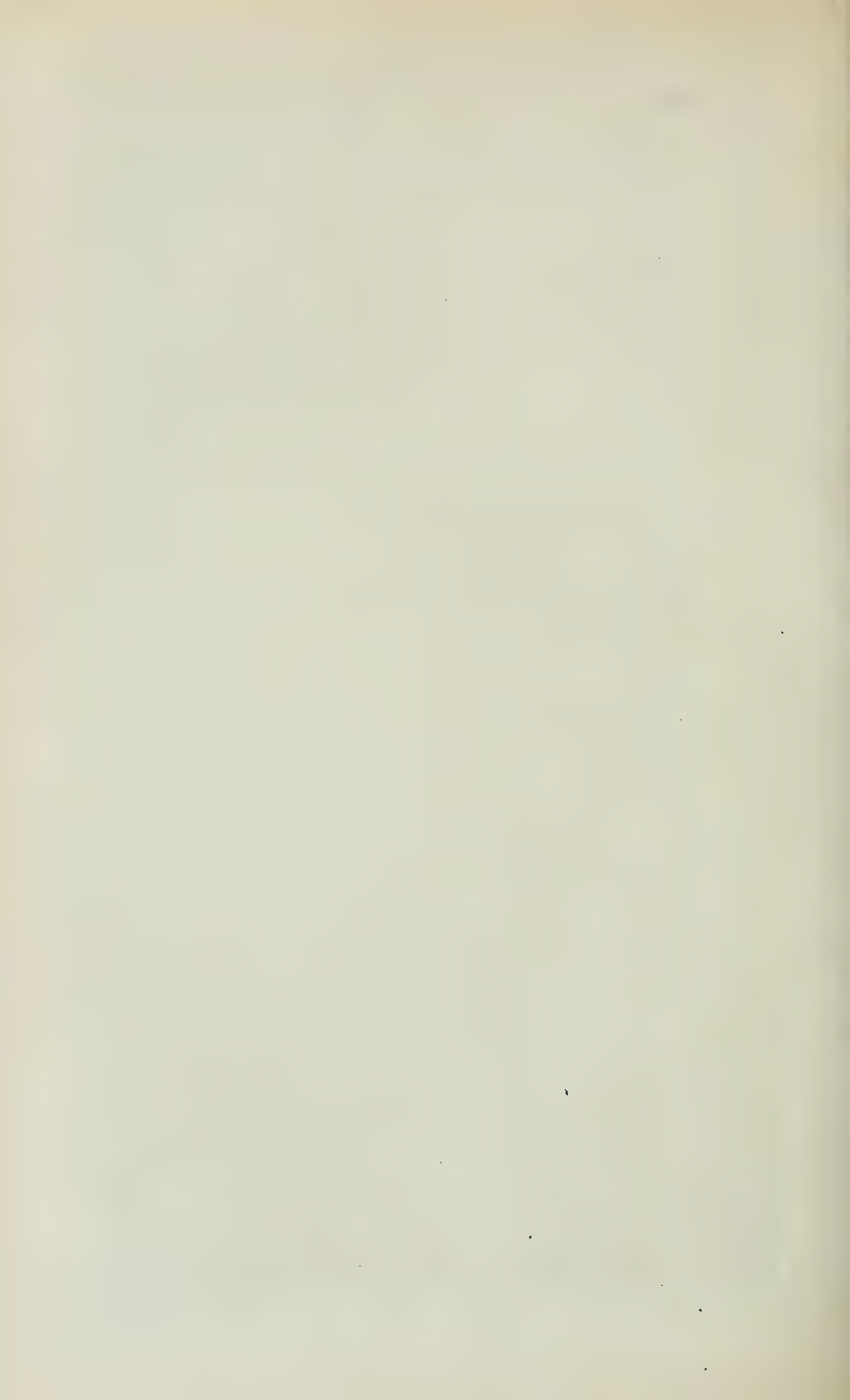
Bald nach Ausführung des Cyklus in S. Clemente kehrte Masaccio nach Florenz zurück, obgleich (nach Vasari) Papst Martin ihm noch andere Aufgaben zugedacht hatte. Dieser ist erst Ende September des Jahres 1420 in Rom eingezogen; am 7. Januar 1421 erscheint aber Masaccio in der Gilde der Aerzte und Apotheker[1], daher fällt seine Abreise von Rom in die letzten Monate des Jahres 1420. In Florenz mußte sich der Ruf des jungen Malers verbreitet haben, denn gleich nach seiner Rückkehr nahm man ihn für die Brancacci-Kapelle in Anspruch. Der dortige Bilderschmuck ist das hervorragendste Denkmal italienischer Malerei des fünfzehnten Jahrhunderts, da von hier die neue Weise der Kunst wie von einer hohen Schule ausgegangen ist, in welcher nachmals, wie Vasari bemerkt, die hervorragendsten Bildhauer und Maler: Fra Giovanni, Fra Filippo und Filippino, Alesso Baldovinetti, Andrea del Verrochio, Ghirlandajo, Sandro Botticelli, Perugino, Leonardo da Vinci, Raffael und Michelangelo ihre Studien und sich mit den Principien der Renaissance vertraut gemacht haben. Aber trotz der Bewunderung aller Zeiten, so vieler Künstler und Kunstverständigen ist die Geschichte der Kapelle nicht vollständig aufgeklärt worden, und weichen die Meinungen über die Autorschaft jener berühmten Fresken vielfach voneinander ab.

Schon bei der ersten Frage: Wann und durch wen ist die Kapelle gestiftet worden? stieß man auf Schwierigkeiten. Vasari nennt Antonio Brancacci, wir finden aber zwei Familien dieses Namens in Florenz und in jeder um 1400 einen Antonio[2]; die eine Familie wohnte im Quartier S. Spirito, die andere in S. Maria Novella. Das Patronat der Kapelle im Carmine gebührt, nach Milanesi, der ersteren, aber Antonio (di Piero di Piuvichese) Brancacci, den Vasari als Auftraggeber von Masaccio's Werken daselbst bezeichnet, war 1391 schon gestorben. Die andere Familie, im Quartier S. Maria Novella wohnhaft, besaß einen Antonio (di Buonfigliuolo) und zwar gleichzeitig mit Masaccio, aber er gehört einem verarmten Hause an und war somit nicht in der Lage, Stiftungen zu machen. L. Passerini stellte die Vermuthung auf, Vasari habe im Namen des Gründers jener Kapelle geirrt, den man vielleicht in Felice di Michele di Piuvichese Brancacci, aus dem Quartier S. Spirito, zu suchen habe, da dieser ein wohlhabender und angesehener Bürger der Republik gewesen, der mehrfach Staatsämter bekleidete und als Gesandter in Bologna, Siena und bei Eugen IV. Verwendung fand,

[1] Baldinucci, Notizie etc., I, 472, ed. di Firenze, 1845. [2] Vasari II, 295 s.



Masaccio, Wunder mit dem Zinsgroschen. Brancacci-Kapelle des Carmine zu Florenz. (Zu S. 247.)



auch die Galeeren commandirte, bis Cosimo Medici, ihn fürchtend, seine Verbannung durchsetzte. Passerini's Vermuthung ist denn auch durch das Testament dieses Felice Brancacci, vom 26. Juni 1422, bestätigt worden, worin er seinen Erben das Patronatsrecht in gedachter Kapelle hinterlassen hat[1].

Was den malerischen Schmuck derselben betrifft, so blieb er nicht vollständig erhalten; denn die Bilder der Decke und der drei Lünetten wurden übertüncht und durch moderne Arbeiten ersetzt. Ueber den Inhalt der von Vasari dem Masolino und Masaccio zugeschriebenen Compositionen ist zu bemerken, daß, während die ältere Kunst für einen Cyklus die anschauliche Erzählung oder Entfaltung eines Gedankens als wesentlich erachtete, dieser innere Zusammenhang der Theile hier minder bedeutsam erschien, als die Vollkommenheit derselben an sich. So kommt es, daß die Bilderreihe ohne rechte Verbindung mit der Architektur einigermaßen willkürlich auftritt. Den Hauptinhalt derselben bildet das Leben und Sterben des Apostelfürsten Petrus, während der Sündenfall und die Vertreibung aus dem Paradiese — in der oberen Abtheilung der Pilaster am Eingangsbogen — die Ursache der Heilsbotschaft, die vier Evangelisten — am Kuppelgewölbe — diese selbst im Neuen Testament andeuten. Drei der Wände (mit Lünetten) sind für Scenen aus dem Leben Petri bestimmt, die vierte ist offen. In den Lünetten befanden sich (nach Vasari) die Berufung des Petrus und Andreas, gegenüber das Schiff im Sturm und über der Altarwand die Reue des Apostels nach der Verläugnung. Jede Wand hat zwei Abtheilungen, die Folge beginnt in der oberen Abtheilung links mit dem Wunder vom Zinsgroschen, den Petrus auf Befehl Christi dem Fische entnimmt. Die Altarwand ist in vier Felder zerlegt, die oberen enthalten: Predigt des Apostels am Pfingstfest und die ihr folgende Taufe der Bekehrten; die unteren: Heilung der Kranken durch den Schatten und die Almosenaustheilung Petri. Weiter sehen wir: an der rechten Wand oben Heilung des Lahmen vor der Tempelpforte durch Petrus und Johannes, Erweckung der Tabitha, darunter Petrus vor Gericht und seinen Tod am Kreuze; an den Pilastern unten Petrus im Gefängniß und seine Befreiung. Während diese Objecte dem Evangelium und der Apostelgeschichte entnommen sind, gehört das untere Motiv links: Erweckung des Sohnes des Königs Theophilus von Antiochien darstellend, der Legende an.

Förster macht die richtige Bemerkung, es sei der Zusammenhang der Compositionen sehr locker, die Auswahl nicht immer glücklich zu nennen, indem das ‚Weide meine Schafe', oder ‚Taufe des Hauptmanns Cornelius' größeren Werth im Leben des Apostels beanspruchten, als manche der vorhandenen Gegenstände[2].

---

[1] Milanesi bei Vasari II. 296: ‚per lineam masculinam omne jus, patroneriam et seu preheminentiam et titulum vel rationem *in cappella dicti testatoris et ejus praecessorum existenti in ecclesia sancte Mariae del carmine*'.

[2] II. 157.

Große Divergenz machte sich von jeher in den Ansichten über die Autorschaft an diesen Fresken bemerklich. Der erste Referent, der, und zwar im Jahre 1510, eine Notiz gegeben hat, ist Albertini[1], indem er Masolino und Masaccio jedem die Hälfte der Bilder zutheilt, mit Ausnahme der Kreuzigung (von Filippino). In der Hauptsache ist ihm Vasari gefolgt, nur übergeht er den Sündenfall, die Austreibung aus dem Paradiese, die Almosenvertheilung und Befreiung Petri. Die jetzt nicht mehr vorhandenen Decken- und Lünettenbilder, nebst der Predigt, Heilung des Lahmen und Tabitha's Erweckung, schreibt er dem Masolino zu, alles Uebrige dem Masaccio, mit Ausnahme des halben Bildes aus der Legende und der Scene vor dem Richter, dem Gefängniß und Tode Petri, die dem Filippino angehören sollen. Damit stimmt Rumohr[2] im wesentlichen überein. Sündenfall und Vertreibung aus dem Paradiese werden von den meisten zwischen Masolino und Masaccio getheilt, von Gaye[3] ebenso Gefängniß und Befreiung. E. Förster kommt zu der sonderbaren Annahme: ‚Der Masolino in Castiglione ist ein anderer, als der Masolino der Brancacci-Kapelle'[4], während Crowe und Cavalcaselle sich gegen jede Thätigkeit Masolino's daselbst aussprechen und alles, was nicht dem Filippino gehört, dem Masaccio zuertheilen, wie es schon Bocchi 1591 gethan hat.

Vasari behauptet, die Fresken seien nicht auf einmal ausgeführt, sondern Masaccio habe die Arbeit damals unterbrochen, als er sich entschloß, den Einweihungsact der Kirche darzustellen, was im Jahre 1422 geschehen ist. Er meint ferner, das Werk Masaccio's sei Fortsetzung dessen, was Masolino bei seinem Tode unvollendet zurückgelassen, allein Masaccio ist um 1429 gestorben, und Masolino hat ihn überlebt. Ist letzterer überhaupt in der Brancacci-Kapelle thätig gewesen, so muß dies vor 1427 geschehen sein, jedenfalls ehe die Fresken in Castiglione entstanden. Was wir heute noch in der Kapelle der Carmeliterkirche besitzen, trägt energische Züge von Einfachheit und Größe an sich, zeigt ein ernstes Wollen und Verschmähen alles Nebensächlichen, so charakteristische Momente historischen Stils, wie man sie in den Fresken zu Castiglione vergeblich suchen würde. K. Wörmann[5] glaubt, daß von Masolino die vier Evangelisten der Decke (in den Lünetten), die Berufung des Petrus und Andreas, die Verläugnung Petri, sowie die Navicella, gefertigt seien, bezweifelt aber, daß Vasari Recht habe, auch die Erweckung der Tabitha, nebst der Heilung des Lahmen, und die Predigt Petri an die Heiden dem Masolino zuzuschreiben.

Ehe Masaccio die Arbeit in der Kapelle anvertraut wurde, ließ man ihn einen hl. Paulus malen, ein 1675 zerstörtes Werk, das sich neben

[1] Memoriale di molte statue et picture che sono nella inclyta ciptà di Florentia etc. 1510: ‚et la cappella de' Brancacci, mezza di sua mano (di Masaccio) et l' altra di Masolino, excepto Santo Pietro crucifixo per mano di Filippo'. Vasari II, 307, nota 1. [2] Ital. Forsch. II, 245 ff. [3] Carteggio II, 471.
[4] III, 183. [5] Dohme, Kunst u. Künstler, I, Nr. 48, S. 16.

den Glockenzügen der Kirche befand, und von dem Vasari lobend berichtet: ‚In diesem Bilde zeigte er eine außerordentliche Tüchtigkeit; denn im Kopf des Heiligen, welcher die Züge des Bartolo di Angiolino Angiolini an sich trägt, ist etwas so Lebensvolles und Gewaltiges (una terribilità tanto grande), daß dieser Figur nur die Sprache zu mangeln scheint. Er offenbarte auch darin sein bewundernswerthes Verständniß, die Ansichten von unten nach oben zu verkürzen, wie man noch heute an den Füßen des Apostels sehen kann' ꝛc.[1] Dasselbe Lob spendet Vasari der mit Verdeterra gemalten Procession über dem Eingang zum Convent, jener Zwischenarbeit zum Gedächtniß der Kirchweihe, worin man eine Anzahl von Bürgern portraitirt fand, darunter Brunellesco, Donatello, Masolino, alle mit einer bis dahin unerhörten Frische und Natürlichkeit.

Das Thema der ‚Versuchung' war vermuthlich das erste in der Kapelle, aber schon hier bekommen wir den Eindruck, daß Masaccio die Natur edel und groß ansieht[2], wobei ihn die Kenntniß antiker Plastik sicher unterstützte. Beide Stammeltern sind nackt, Eva umfaßt den Baum, über ihnen ragt die Schlange mit Frauenkopf hervor. Einige Befangenheit im Auftreten stellt sich wohl heraus, sobald wir diese Figuren mit dem energisch dahinschreitenden Paar auf dem Bilde der ‚Austreibung' vergleichen, auch ein minderer Fluß der Linien; aber wie konnte das Schwanken und Zögern der ersten Sünde besser dargestellt werden, als durch schüchternes Darbieten des Apfels und die langsam entgegenkommende Hand Adams, während oben der Schlangenkopf auf sein Werk herablächelt? In der That, wer hier Masolino's Werk erkennen will, wie z. B. Gaye[3] es that, hat für feinere Charakteristik kein Auge! Hier ist das noch unversehrte Menschenpaar, halb schon im Banne der Sünde, aber noch halb im Lichte des Paradieses wandelnd; mußte nicht ihre ganze Erscheinung zarter, idealer aufgefaßt werden als dort, wo harte, energische Formen die zu langer Sühne auf dornigem Pfade ausziehenden Schuldgenossen charakterisiren? Wie können wir Masolino solche psychologische Probleme zu lösen geben, wenn wir seine matten, genrehaften Bilder in Castiglione ansehen? Hier ist in der That nur Masaccio, jener bahnbrechende Geist, der mit zielbewußten Mitteln die Wirkung eines harmonischen Ganzen sucht, von dem Leonardo und Raffael gelernt haben. Stufe um Stufe klimmt sein Talent empor, und über dem Siege malerischer Technik vergißt er das Höchste nicht: seine Hauptperson, der Apostelfürst, ist mit einer Würde und Macht ausgestattet, wie es nur dem echten Historien-

---

[1] Vasari II. 294 s. [2] Vgl. Burckhardt a. a. O. S. 563.

[3] Carteggio II, 472. Ebenso bemerken Woltmann und Wörmann in der Geschichte der Malerei (II, 146): ‚Die Befangenheit der Auffassung läßt den geistigen Inhalt des Momentes nicht hinreichend zur Erscheinung kommen.' Dies bezieht sich wohl nur auf die Verfasser selber, indem sie ein solches Bild dem Masolino zuertheilen.

maler eigen ist[1]. Die ‚Vertreibung aus dem Paradiese‘ muß auf Raffaels Phantasie starken Eindruck gemacht haben, denn er hat das Motiv in der sogenannten Bilderbibel an der Decke der vaticanischen Loggien wiederholt. Die im Schmerz gebeugte Figur Adams, der sein Antlitz mit den Händen bedeckt, die in herber Selbstanklage zum Himmel aufschreiende und zugleich sich schamhaft beugende und verhüllende Eva, darüber der in scharfer Verkürzung dem Raum angepaßte, gebieterische Engel geben ein packendes Bild der niederdrückenden Wucht menschlicher Schuld und göttlicher Strafe. In kühnen Zügen entwirft Masaccio hier das Programm der neueren Kunst, mit sparsamen Mitteln, dem Altmeister Giotto gleich, das Ziel suchend.

Die ‚Heilung des Lahmen‘ und die ‚Erweckung der Tabitha‘ hat man dem Masolino zugeschrieben, vielleicht, weil die Doppelscene, infolge des Hintergrundes einer modernen Stadt — perspectivisch viel sicherer gezeichnet, als es Masolino in Castiglione vermochte[2] — und zweier die Gruppen verbindender Männer, im florentiner Costüm, an Masolino's Neigung für das Zeitgemäße erinnert; aber welche Schlichtheit und Würde der Auffassung tritt uns in diesen beiden Gruppen entgegen! Nach giottesker Weise ist die Scene des Erweckens in eine kleine Halle versetzt, davor steht der Apostel mit seinem Begleiter und erhebt gebieterisch die Rechte gegen die noch im Leichentuch verhüllte, ihn geisterhaft, aber freudig anblickende Gestalt. In fünf Zuschauern reflectirt sich dieses Ereigniß: es sind eine Matrone und eine jüngere Frau, beide knieend, voll Andacht auf den Apostel blickend; im Hintergrunde zwei ehrwürdige Greise und ein Jüngling, welche Ergriffenheit und Theilnahme ausdrücken. Und wie machtvoll steht der Apostel ihnen gegenüber, wie plastisch umhüllt ihn das stilvolle Gewand! Wer dächte nicht an Giotto's Drusiana und die kühne Geberdensprache jenes Meisterwerkes?

Auf der anderen Seite erblickt man die hilfreich einem Krüppel sich zuwendende Gestalt Petri, mit einem Begleiter, ebenso würdevoll mit der Rechten dem emporgestreckten Arm des Lahmen begegnend.

Die benachbarte Altarwand zeigt Predigt und Taufe des Apostels.

Einer aufhorchenden Volksmenge gegenüber steht Petrus, Raffaels lehrendem Paulus zu Athen ähnlich, im edlen Faltenwurf der Toga. Um ihn drängt sich die Volksmenge, knieend und stehend, in Haltung und Geberden uns die geistige Macht des verkündeten Wortes nahe bringend. Auch dieser Apostelfigur hat Raffael seine Huldigung gespendet.

Das Bild der Taufe hat sehr gelitten; besonders eine frierende Gestalt rechts, welche seinerzeit Bewunderung erregte, ist kaum noch zu beurtheilen. Auch hier zeigt sich der Heilige wieder in Profilstellung, einem im Flusse

[1] Burckhardt, Cicerone, II, 2, S. 564 der 5. Aufl.

[2] Masolino behandelt die Architektur noch ganz symbolisch.

knieenden Täufling Wasser aufgießend. In Darstellung des Nackten ist hier wohl das Bedeutendste erreicht.

‚Krankenheilung', wie ‚Almosenspende der hll. Petrus und Johannes', zeichnen sich durch lebensvolle Gruppirung aus; namentlich fesselt uns in der ‚Heilung durch den Schatten' das ruhig und majestätisch dahinschreitende Paar der Apostel, während die ungeduldig harrende Schaar der Krüppel und Elenden als Gegensatz keineswegs die abschreckende Seite des Natürlichen darbietet. Das ist nur den Größten in der Kunst eigen, jenes sorgsame Wägen der einzelnen Factoren zum Aufbau der Composition, erhaben über allen Wechsel der Zeiten: Giotto — Masaccio — Raffael, sie bezeichnen die drei großen Stadien in der Entwicklung der neueren christlichen Malerei.

Als eines der Meisterwerke historischen Charakters stellt sich uns die in drei Scenen zur Einheit verbundene Composition vom Zinsgroschen dar, in solcher Zerlegung zwar noch auf das Trecento hinweisend, in der centralen Anordnung um Christus aber so viel geistige Macht enthüllend, daß diese drei Handlungen sich uns wie ein einziger Act göttlichen Wirkens darstellen. Vor einem Hause am bergigen Uferrand vollzieht sich die Handlung. Im Hintergrunde entnimmt Petrus, am Wasser knieend, dem Fische das Geldstück, rechts gibt er dasselbe dem harrenden Einnehmer; zwischen beiden Gruppen ordnet sich um Christus der auserwählte Senat der Jünger, eine Schaar, so frei und groß gebildet, daß sie, menschlich wahr, doch über menschliches Maß hinausragt: ‚So absolute, zeitlose Erscheinungen, wie sie uns zuerst in den Aposteln und Propheten des Baptisteriums zu Ravenna begegnen und dann bei Giotto auftreten, hat nur Masaccio und nach ihm Raffael gemalt. Wenn auch Erhabenheit und Schönheit je nach der Meisterschaft in der Ausführung verschieden waren, im Wesen sind sie geistesverwandt und gleichartig.'[1]

Wie machtvoll zeigt sich die Geberde Christi, wie vertrauensvoll der Ausdruck der ihn umgebenden Schaar, dazu die breite Anlage der Gewänder, an Marmor und Erzguß erinnernd, wie sie die Einzelnen gleich Statuen rundet. Als Gegensatz zu diesen zeitlosen Typen die derbe Figur des Zöllners im kurzen Gewand. Ueber dem allem aber gebietend das feine, geistige Licht der Intelligenz im Kopf des Erlösers. Energisches Colorit begleitet die innere Stimmung. — So wird erklärlich, daß einheimische wie fremde Künstler vor diesen Bildern ihre Studien gemacht haben[2], und Raffaels Geist tiefe Eindrücke empfangen konnte, deren Reflexe in seinen Werken sichtbar werden. Denn eine Fülle edler und freier Charakteristik strömt hier in die Kunst herein.

Die Pinselführung ist eine leichte. Masaccio arbeitete schnell, in reinem Fresco mit transparenten Farben, und es gelang ihm, wie die Nahtspuren erkennen lassen, größere Stücke in einem Zuge zu vollenden. Licht- und Schattenmassen sind wohlberechnet; letztere wurden mit warmen Lasuren über-

[1] Crowe und Cavalcaselle II, 107. [2] Vasari II, 299.

gangen und mit dem Licht durch Halbtöne vermittelt. Mit sicherer Hand, nur das Wesentliche packend, sind die Formen angesetzt, in jener Art, wie Donatello, Ghiberti und ihre Schule Fläche gegen Fläche halten, ohne Kleinliches zu schätzen. Auch Giotto hat breite Lichtmassen, daneben schmale Schatten, als ob er mehr ein Relief, als Malerei im Auge hätte; wer aber denkt nicht bei Masaccio's Köpfen an die Portraitbüsten des Quattrocento in ihrer markigen Einfachheit?

Das letzte Bild, an dem Masaccio in der Kapelle malte, stellt den auf der Cathedra thronenden Petrus und die Erweckung des Königssohnes dar. Davon erzählt die Legende des Jacobus a Voragine[1]: ‚Als der selige Apostel Petrus in Antiochia predigte, sprach zu ihm Theophilus, der Fürst jener Stadt: Petrus, warum verdirbst du mein Volk? Als nun Petrus den christlichen Glauben ihm vorzutragen begann, ließ er ihn gefangen setzen. Da Paulus es hörte, kam er zu Theophilus, als Künstler in Bildhauerei und Malerei sich einführend, und besuchte den Apostel Petrus heimlich im Gefängniß, tröstete ihn und erquickte den Halbverschmachteten mit Speise. Den Theophilus aber fragte er, warum er den Petrus gefangen hielte, da er ihm doch recht nützlich sein könne, denn er verstehe, Kranke zu heilen und Todte zu erwecken. Als Theophilus entgegnete, das sei thöricht, denn sonst würde er sich selbst befreien, versicherte Paulus, auch der Erlöser, der von den Todten erstanden, habe sich nicht vom Kreuze erledigen wollen, und so fürchte auch Petrus nicht, für Christus zu leiden. Daraufhin forderte Theophilus, er möge Petrus bewegen, seinen vor 14 Jahren verstorbenen Sohn ins Leben zurückzurufen. So wurde Petrus aus dem Kerker vor das Grabmal geführt: da erweckte er den Sohn des Königs. Hierauf glaubten Theophilus und sein ganzes Volk an Christus, bauten eine Kirche und in der Mitte einen erhabenen Thron, darauf setzten sie den Petrus, damit alle ihn sehen und hören konnten. Sieben Jahre hat er diesen Thron innegehabt.‘

Die figurenreiche Composition zeigt einen abgeschlossenen Hofraum des Palastes, von Bäumen überragt. Unter einem Schutzdach sitzt Theophilus, im Profil, einfach bekleidet und ruhig vor sich hinblickend. Die Mittelgruppe bilden Petrus, Paulus und der mit einem Knie auf ein Tuch gestützte Jüngling. Petrus hat gebieterisch die Hand über ihn ausgestreckt, Paulus betet knieend. Neben dem Jüngling auf dem Leichentuch sieht man zwei Schädel und Knochen. Um diese Scene schaart sich dichtgedrängt die Menge der Höflinge und des Volkes im Zeitcostüm. Die rechte Seite der Composition nimmt der auf der Cathedra thronende Apostel Petrus ein, von vorn gesehen, während drei Knieende in der Front und zwei Gruppen zu seiten des Thrones ihn umgeben. Crowe und Cavalcaselle meinen, daß vom Mittelbilde nur ein großer Theil: der nackte Knabe, die Zuschauer hinter ihm, der halbe Arm und der Fuß

---

[1] Ed. di Venezia 1512, p. 54 s.

Petri, die knieende Figur des Paulus, bis auf seinen Kopf, von Filippino gemalt sei[1], dessen Stil sich deutlich ausspräge, zumal im Typus des erweckten Jünglings, der ein bei dem Künstler beliebtes Modell wiedergibt. Die Figur des die Hand über den Knaben ausstreckenden Petrus ist wieder großartig und würdevoll, ebenso schön die Scene des thronenden, die Hände betend erhebenden Apostelfürsten, von ernsten, andächtigen Gestalten in weihevoller Stimmung umgeben. Aber in den bei der Erweckungsscene versammelten Zuschauern waltet doch zu viel Gelassenheit und Schaugepränge, als daß wir die Hand Masaccio's darin erkennen möchten. Wahrscheinlich hat Filippino nur nach einem Entwurf Masaccio's gearbeitet und Zusätze gemacht, die den ursprünglichen Charakter verändert haben. Vasari bemerkt nur, daß die Erweckung des Königssohnes, wegen Masaccio's Tod unvollendet geblieben, durch Filippino ergänzt und vollendet worden sei.

Noch ein Werk von Masaccio's Hand, dessen Echtheit Albertini im Memoriale bestätigt, und das Vasari, trotz allen Lobes, mit seiner eigenen Malerei zudeckte, ist uns erhalten: die Trinità in S. Maria Novella, jetzt von der ursprünglichen Stelle der Wand in die Nähe des Eingangs übertragen und bei arger Verdunkelung nur schwer zu würdigen. Wir sehen Gott Vater, den gekreuzigten Sohn darbietend, dazwischen die Taube des Heiligen Geistes, während Maria und Johannes zur Seite stehen und das Donatorenpaar im Vordergrunde anbetend kniet. Gegenüber den schwächlichen, noch giottesken Formen des Gekreuzigten treten Maria und Johannes in geringen Typen und vernachlässigter Haltung auf. Die Größe des Künstlers zeigt sich hier nur in der Auffassung des Stifters und seiner Frau, die mit so breitem Pinsel und so plastisch entworfen sind, daß wir an Michelangelo denken können. Der Profilkopf des in rothem Gewande ernst wie eine Statue mit gefalteten Händen knieenden Mannes gehört zu den Leistungen ersten Ranges auf dem Gebiete des historischen Portraits. Das Licht ist pastos aufgesetzt, die Schatten sind mit warmen Lasuren übergangen.

Die dem Masaccio zugeschriebenen weiteren Bilder, so die für S. Ambrogio gemalte, jetzt in der Akademie zu Florenz befindliche Madonna mit der hl. Anna und dem Kinde, sind schwerlich als originale Werke zu betrachten. In den Uffizien befindet sich ein mit dünner Farbe auf Backstein skizzirtes Portrait eines jungen Mannes, angeblich Masaccio's Bildniß, aber viel eher ein Studienkopf in der Weise Filippino Lippi's, während das ebenfalls auf Stein entworfene Bildniß eines älteren Mannes dem Sandro Botticelli angehören könnte[2]. Den Stilcharakter Filippino's trägt auch das angebliche Portrait Masaccio's im Palazzo Torrigiani zu Florenz.

---

[1] Crowe und Cavalcaselle II, 113.

[2] Nr. 286. 1119. Weitere angebliche Portraits in der Galerie Corsini zu Rom und Leuchtenberg in S. Petersburg (dort Nr. 53).

Wir kennen die Ursache nicht. welche Masaccio bewog, die Arbeit in der Kapelle im Stich zu lassen und nach Rom zu gehen. Seine Vermögensverhältnisse waren keineswegs günstige; das erhellt aus der Darlegung seines Einkommens vom Jahre 1427, dem letzten Lebenszeichen, das wir von ihm besitzen. Er gibt darin an, daß er mit seiner Mutter und einem jüngeren Bruder, Giovanni, in einem Hause des Quartiers S. Croce zusammenwohne. Die Mutter besaß ein kleines Vermögen[1], aber es scheint keine sicheren Einkünfte geboten zu haben. Masaccio selbst hatte nur Schulden, nahm aber doch täglich sechs Soldi ein und hielt einen Garzone Namens Andrea di Giusti, den er wohl nicht regelmäßig zu bezahlen vermochte, da er ihm 1427 noch sechs Gulden schuldete. Vielleicht hat ihn materielle Bedrängniß von Florenz nach Rom getrieben; oder sind es, wie Vasari andeutet, Verfolgungen des Neides gewesen, die ihn veranlaßten, Mutter, Bruder und das ruhmvolle Werk im Stich zu lassen? Denn er ist fern von der Heimat im Alter von 27 Jahren zu Rom gestorben[2]. Als im Jahre 1429 abermals die Angabe des Vermögens erforderlich wurde, schrieb eine unbekannte Hand auf das Formular: ‚man sagt, er sei in Rom gestorben', und jener Maler, den Masaccio 1427 seinen Gläubiger mit einer Summe von 102 Lire, 4 Soldi nennt, Niccolò di Ser Lapo, erwähnt in einer Declaration vom Jahre 1430, Masolino schulde ihm noch 68 Gulden, er habe aber keine Hoffnung, diese Summe noch zu erhalten, denn Masaccio sei nach Rom gegangen und dort verblichen, sein Bruder Giovanni aber weigere sich, die Erbschaft anzutreten. Vasari verlegt Masaccio's Grab in die Kirche del Carmine zu Florenz; aber von einer Uebertragung ist nichts bekannt, und vielleicht waren es nur Gedenktafeln, die Vasari dort gefunden hat[3].

Don Lorenzo Monaco. Fra Giovanni Angelico da Fiesole.

Zu den würdigen Vertretern des auslebenden giottesken Stils gehört der an die Kunstweise des jüngeren Gaddi sich anlehnende Camaldulenser Don Lorenzo. In der Betrachtung seiner nicht gerade zahlreichen, aber überaus fleißig gemalten und religiös gestimmten Werke sehen wir zugleich

[1] Gaye I, 116: ‚frutto d' una vigna'. Es heißt da ferner: ‚Siamo in famiglia noi due con nostra madre, laquale è d' età danni 45; io tomaso sono detà danni 25, e giovanni mio fratello sopradetto è detà danni 20. Stiamo in una casa dandrea macigni della quale paghiamo lanno di pigione fiorini 10. Tengo io tommaso parte duna bottega della badia di firenze della quale pago lanno fiorini 2. Sono debitore di nicholò di s. lapo dipintore di lire 102 s. 4.

[2] Milanesi im Giornale storico degli Archivi Toscani, 1860, vol. IV, p. 194. Vasari II, 300.

[3] Masaccio's Bruder, Giovanni, ist 1407 geboren und 1486 gestorben; von ihm stammt 1442 Antonio Francesco, ebenfalls Maler, dessen Sohn, Giovanni, am Anfang des sechzehnten Jahrhunderts im Malerbuch genannt wird.

eine Vorbereitung auf den eigenartigen Charakter und das tiefe Empfindungsleben in den Malereien Fra Angelico's da Fiesole. Auch in Italien waren die Convente seit alter Zeit künstlerisch fruchtbar oder anregend gewesen: wir haben nur an Monte Cassino zu denken, dann an die trefflichen Meister des Dominikanerordens. Schon im dreizehnten Jahrhundert sehen wir Fra Guglielmo aus Pisa, den Schüler des Niccolò, als Bildhauer und Architekten Ruhm gewinnen, zumal durch seine Thätigkeit am Grabmal des hl. Dominicus in Bologna und am Dom zu Orvieto. In den venezianischen Staaten erbaute der Orden mit Hilfe seiner Architekten drei der edelsten Kirchen Italiens, S. Giovanni e Paolo in Venedig, S. Agostino in Padua und S. Niccolò di Trevigi; in Florenz ersteht nach den Plänen von Fra Sisto und Fra Ristoro die Perle italienischer Gotik, S. Maria Novella, deren zierlichen Bau Fra Giovanni da Campi und Fra Jacopo Talenti zu Ende führen. Auch die Miniaturmalerei fand hier Beachtung. Als ersten Maler des Ordens in Florenz nennen die Urkunden Fra Guido, Sohn eines Niccolò, welcher den Titel ‚pulcher pictor et totus mechanicus' erhält [1], und durch den die ältesten Chorbücher von S. Maria Novella wahrscheinlich ihre Miniaturen bekommen haben. Dem vierzehnten Jahrhundert gehören dann einige Maler im Convent S. Caterina zu Pisa an, von denen zwei, Domenico Pollini und Alessandro della Spina, den Titel ‚belli scrittori' erhielten, während Fra Pietro und Fra Jacopo Gualterotti als Maler gelobt werden [2]. Von den Ueberresten der Chorbücher daselbst ist schon oben die Rede gewesen.

Im Kloster zu Florenz erwähnen die Chroniken den im Jahre 1416 gestorbenen Michele Sertini, welcher die zwei großen Psalter, jetzt im Noviziat befindlich, mit Miniaturen versehen hat. Der selige Giovanni Dominici, später Cardinal, hatte in allen von ihm reformirten Häusern, auch in den weiblichen, die Beschäftigung mit der Malerei eingeführt [3], und seiner Anregung ist es sicher zu verdanken, wenn in Fiesole und S. Marco Fra Giovanni und Fra Benedetto ihre künstlerische Thätigkeit entfaltet haben.

Auch die Arbeiten des Camaldulensers Don Lorenzo tragen Merkmale an sich, die ihn zum Gründer einer Miniatorenschule tauglich erscheinen lassen. Obgleich älter als Fra Angelico, hat er es doch nicht verschmäht, einmal als dessen Gehilfe zu arbeiten. Vasari verschweigt in der Ausgabe von 1568, daß Don Lorenzo auch als Miniaturist thätig war — eine Kunst, die im Hause der Angeli (gegründet 1295) viel geübt wurde —, obgleich er doch in der ersten, von 1550, bemerkt hatte, Don Lorenzo sei ein fleißiger Maler gewesen, wie man aus einer Unzahl von ihm miniirter Bücher bei den

[1] P. V. Marchese, Memorie dei più insigni Pittori, Scultori e Architetti Domenicani, Firenze 1854, vol. I, 152.

[2] l. c. p. 153.

[3] Vgl. seine Briefe an die Dominikanerinnen in Venedig, bei Biscione, Lettere di Santi e Beati Fiorentini, Firenze 1736.

Brüdern der Angeli und der Klause von Camaldoli zu erkennen vermöge; weiter unten fügt er dann hinzu, daß zu seiner Zeit in der päpstlichen Kapelle noch ein für Eugen IV. von Don Lorenzo's Hand gemaltes Meßbuch zu sehen war. Aber dieses Missale wurde nicht für jenen Papst gemalt, sondern für den Cardinal Angelo Acciajuoli [1].

In der Laurenziana zu Florenz befinden sich einige Chorbücher, einst der Kirche der Angeli gehörig, unter denen jenes mit Nr. 421 bezeichnete Miniaturen im Stil Don Lorenzo's an sich trägt. Werthvoller ist ein Diurnale (H) in der Sacristei des Spitals von S. Maria Nuova, mit 44 Miniaturen von ungleicher Erhaltung. Fünf derselben sind größere Compositionen und zeigen uns die Auferstehung, Himmelfahrt, Pfingstfest, die Trinität und Einsetzung der Eucharistie; die anderen, kleineren, Köpfe und Büsten von Heiligen in außerordentlich feiner Ausführung. Bei diesen Miniaturen ist der Stilcharakter Don Lorenzo's entschieden ausgeprägt; außerdem fand Milanesi im Ausgabenbuch des Spitals, innerhalb der Jahre 1412 und 1413, gewisse an Don Lorenzo gezahlte Summen für Miniaturen in einem Antiphonarium verzeichnet [2].

Nur ein einziges Tafelbild trägt den Namen des Camaldulensers, nämlich jenes der Abtei von Cerreto bei Certaldo [3], welches 1413 ursprünglich für das Kloster der Angeli bestimmt war [4]. Es ist auch seiner äußeren Form nach (mit drei Giebelfeldern) dem Trecento angehörig und enthält in der mittleren Abtheilung die Krönung Mariä, von einer Schaar Engel umwoben, zu den Seiten Propheten und Apostel, darunter Johannes Baptist, Petrus, Benedikt und Romuald. Auf den die Giebelfelder tragenden Pilastern erkennt man je sechs Propheten, an der Predella die Anbetung der Könige und der Hirten, dann Scenen aus dem Leben des hl. Benedikt. Im mittleren Giebelfeld thront Gott Vater, an den Seitentheilen erblickt man die Verkündigung [5].

In diesem Werke spricht sich die sorgfältige Technik, das heitere Colorit der Miniaturmalerei aus. Die Figuren sind überschlank, etwas manierirt in der Haltung und stehen unsicher auf gespreizten Füßen. Andachtsstimmung bleibt, wie bei Traini, in erster Linie vorherrschend. Don Lorenzo's Stil ist übrigens so charakteristisch, daß es kaum schwer fällt, andere, nicht bezeichnete Werke auf ihn zurückzuführen, so das frühe Bild der Madonna mit Heiligen von 1404, zu Empoli, welches schon die volle künstlerische Reife erkennen läßt, die kleine Tafel im Hotel Cluny zu Paris, vom Jahre 1408, und das Triptychon der Kirche Montoliveto bei Florenz, mit der Jahreszahl 1410.

---

[1] Milanesi im Commentar zum Leben Don Lorenzo's, Vasari II, 27.
[2] l. c. p. 28. [3] Crowe und Cavalcaselle II, 127.
[4] Jetzt in den Uffizien.
[5] Gaye im Kunstblatt 1840, Nr. 82. Milanesi bei Vasari II, 19.

Wie sehr übrigens diese Bilder den Stil des Trecento repräsentiren, erkennt man daraus, daß die Anbetung der Magier, in der Florentiner Galerie, für ein Werk Fra Giovanni's galt, und Vasari die Verkündigung mit vier Heiligen, jetzt in der Akademie daselbst, Giotto zuschrieb. ‚Die ersten Werke dieses Künstlers, welcher die Pfade Taddeo Gaddi's innehielt,' bemerkt Vasari, ‚gehören dem Kloster der Angeli an, wo er außer anderen Sachen die Tafel des Hochaltars malte, die man noch heute sieht, und welche die Jahreszahl 1413 trägt.' Es ist dies die anfangs beschriebene Tafel, welche am Ende des sechzehnten Jahrhunderts einem Bilde Alessandro Allori's weichen mußte und verschwand, bis Milanesi 1830 sie in der Abtei von S. Pietro a Cerreto entdeckte [1]. Diese Abtei wurde 1414 von Johannes XXIII. dem Kloster der Angeli in Florenz unterstellt.

Da Lorenzo urkundlich schon 1400 ein Altarwerk fertigte und auf der 1404 bezeichneten Tafel seine Ausbildung vollendet erscheint, er auch am 10. December 1391 die klösterlichen Gelübde ablegte [2], während sein Tod 1425 stattfand, ist Milanesi's Annahme, er sei um 1370 geboren, wohl richtig.

Ein bevorzugtes Thema für Don Lorenzo's Pinsel war die Verkündigung. Die Akademie der Künste in Florenz besitzt eine solche, an der Vasari, sie dem Giotto zuweisend, die erschrockene Bewegung Mariä lobend hervorhebt. Schöner ist das Bild in S. Trinità: Maria, eine schlanke Figur, vernimmt ergebungsvoll die Botschaft des vor ihr knieenden Engels. Die Scene ist heilig und groß empfunden. Die etwas schmalen Figuren, der ideale, schleppende Faltenwurf, die elastische Biegung der Oberkörper geben eine tiefernste, das Herz ergreifende Stimmung, wie ein alter Hymnus. Miniaturartig fein sind die Predellabilder, besonders die Anbetung der Könige.

Vasari berichtet, Don Lorenzo habe in S. Trinità die Kapelle der Ardinghelli in Fresco decorirt und auch die Altartafel gefertigt, wo er die Bildnisse Dante's und Petrarca's anbrachte; dann habe er in S. Pier Maggiore die Kapelle der Fioravanti, in S. Trinità jene der Bartolini, und in einer anderen, von S. Pier Schieraggio, das Altarbild gemalt. Die Deckenbilder im Auftrage der Ardinghelli wurden aber von einem Fra Domenico begonnen, dem Orden nach unbekannt, während Giovanni Toscani die Wände schmückte. Es ist nun zweifelhaft, ob Vasari diese Kapelle der Ardinghelli in S. Trinità nicht mit einer anderen verwechselt, die von den Capitani di S. Maria del Bigallo im Carmine errichtet wurde, und zwar aus den von Chiaro Ardinghelli in seinem Testament (4. August 1377) bestimmten

[1] Vasari II, 18. 19. Neben Milanesi nahm Gaye die Ehre der Auffindung für sich in Anspruch. Cfr. Carteggio II, 433.

[2] Im Registro nuovo, num. 96, jetzt im Staatsarchiv, heißt es: ‚Don Lorenzo di Giovanni del popolo di S. Michele de' Bisdomini di Firenze, che prima avea nome Piero, fece la sua professione in questo monastero adì X. di dicembre nel 1391.' Vasari l. c. p. 18.

Geldmitteln. Für diese Kapelle, nahe dem Kirchenportal und zur rechten Hand, fertigte Don Lorenzo im Jahre 1400, und für den Preis von 55 Goldgulden, die Tafel der Verkündigung, während Lorenzo di Salvi, Maler aus S. Jacopo oltra Arno, für den Preis von 60 Gulden die Wände verzierte [1]. Die Tafel zu S. Pier Schieraggio, welche sich, nach Richa, in der Kapelle Sangalletti befand und Maria mit Kind, nebst assistirenden Heiligen darstellte, ging mit der Aufhebung leider verloren, doch fand Milanesi im Oratorium der Kirche von Montoliveto, bei Florenz, das oben erwähnte, wohlerhaltene Triptychon — mit Spitzgiebeln und der Inschrift des Jahres 1410, in der Mitte die thronende Jungfrau, weiterhin die hll. Johannes Baptist, Bartholomäus, Thaddäus und Benedikt enthaltend, darüber Gott Vater und zu den Seiten eine recht stattliche Verkündigung —, in dem möglicherweise das verschwundene Altarbild zu suchen ist. Die von Vasari genannten Frescomalereien Don Lorenzo's sind untergegangen, ebenso die Arbeiten in der Certosa bei Florenz, in S. Michele zu Pisa und in der Camaldolenserkirche, wo ein Crucifix und ein S. Giovanni hervorgehoben werden [2]. In S. Jacopo sopra Arno sind von dem Altarwerk nur die drei Giebelstücke in modernem Rahmen erhalten, von denen eines den Gekreuzigten, dessen Blut die Engel auffangen, die anderen Maria und Johannes in sehr feiner Behandlung darstellen [3].

Vasari läßt Don Lorenzo im Alter von 45 Jahren hinscheiden. Nach Milanesi's Ansicht ist er außerhalb seines Klosters, das er etwa um 1400 verlassen hatte, und zwar 1425 gestorben.

Außer Don Lorenzo gab es noch andere Maler im Camaldulenserorden; so fand Milanesi einen Miniator, Don Simone, von dem eines der Chorbücher in S. Croce illustrirt wurde, und zwar das Antiphonarium B, welches bei der Geburt des Erlösers anfängt. Es enthält 14 Miniaturen in einem freien und leichten Stil, so daß zu vermuthen ist, der Autor sei zugleich Maler gewesen. Auf der Rückseite des fünften Blattes, welches eine Geburt Christi enthält, finden wir den Namen: Don Simon ordinis Camaldulensis. Ihn erwähnt auch das Memoriale von S. Maria degli Angeli auf S. 40, nämlich, daß Don Simone Stephani am 21. October 1386 seine Professio abgelegt habe und daselbst, 73 Jahre alt, am 29. Juli 1437 verschieden sei. Dieser Don Simone malte 1426 ein Antiphonarium für die Kirche von S. Lucia de' Magnoli, jetzt de' Bardi genannt. Das Memoriale nennt auch einen Don Silvestro de' Gherarducci, gestorben 1399, und zuletzt Don Jacopo Brandini, welcher 1333 in das Kloster eintrat, 1336 Profeß ablegte, 1348 starb und als ‚pulcher scriptor' bezeichnet wird. Vasari gedenkt schließlich

---

[1] Milanesi bei Vasari II, 20. Aus dem ‚Libro degli Stanziamenti 1395—1400 de' Capitani di S. M. del Bigallo' im Staatsarchiv zu Florenz.

[2] S. Benedetto vor Porta Pinti, Florenz.

[3] Andere Fragmente erwähnen Crowe und Cavalcaselle II, 130. 131.

eines Don Jacopo Fiorentino und nennt ihn den besten Miniator (scrittore di lettere grosse) nicht nur in Toscana, sondern in ganz Europa. Gewiß ist dieser identisch mit dem im Memoriale S. 37 erwähnten Don Giacomo di Francesco del popolo di S. Lorenzo, welcher 1348 ins Kloster trat und am 22. Juli 1396 gestorben ist, da auch hier mit ungewöhnlicher Anerkennung seiner Leistungen als scriptor gedacht wird [1]. Vasari hebt als die Hauptwerke jener Künstler 20 große Chorbücher hervor, die jener für sein Kloster malte; außerdem seien aber noch unzählige andere in Rom, Venedig, besonders in S. Mattia zu Murano, dem Kloster jenes Ordens, vorhanden. Aber hier irrt der Biograph; denn jene Chorbücher wurden von Don Niccolò Rosselli (1407—1471) gefertigt. ‚Für seine Tüchtigkeit', erzählt Vasari, ‚wurde der gute Mönch von Don Paolo Orlandini, seinem Ordensgenossen, nach dem Hinscheiden in Versen geehrt; auch bewahrte man seine rechte Hand, mit der er jene Bücher schrieb, mit großer Hochschätzung auf, zugleich mit der eines anderen Camaldulensers, Don Silvestro.' [2]

Als Schüler Don Lorenzo's ist uns ein Francesco bekannt, der nach dem Tode des Camaldulensers ein Frescobild der Madonna an der Ecke von S. Maria Novella in Florenz in einem Tabernakel ausführte, von dem noch ein Theil erhalten ist.

Fra Beato Giovanni Angelico da Fiesole.

Dieser in der Entwicklung der christlichen Kunst einzige Maler, Guido oder Guidolino genannt, wurde in einem Flecken nahe bei Castel di Vicchio, der toscanischen Provinz Mugello, im Jahre 1387 als Sohn eines gewissen Piero geboren [3]. Er hatte einen jüngeren Bruder, im Kloster Benedetto gegenannt, der, nach Vasari, die Buchmalerei ausübte. Im Jahre 1407 hatten die Brüder das Gewand des hl. Dominicus im Convent bei Fiesole genommen, als dessen Gründer der selige Giovanni Dominici zu betrachten ist, begaben sich dann in das Noviziat zu Cortona und legten 1408 Profeß ab. Nicht

[1] ‚Omnium scriptorum suo tempore existentium gloria, cujus industria atque indefesso usque ad mortem labore abundantia omnium generum librorum ecclesia nostra refloret.' Milanesi bei Vasari II, 22, nota 2.

[2] Milanesi hat noch zwei Hände in der Sacristei des Klosters der Angeli gesehen, doch gehörten sie zu einer Person; und in der That bemerkt Vasari in der ersten Ausgabe, daß die Brüder die Hände Don Lorenzo's aufbewahrt hätten. Als das Kloster der Angeli mit der Kirche zu profanem Gebrauch bestimmt wurde, verschwanden auch diese Hände. Die Chorbücher wanderten, ihrer Miniaturen beraubt, in die Laurentiana, ausgenommen die früher erwähnten Dominicalbücher. Ottley in England besitzt einige der Miniaturen.

[3] P. V. Marchese, Memorie, 4. ed., Bologna 1878, I. 264 ss. Marchese. S. Marco convento dei padri predicatori in Firenze. 1853. Förster, Leben und Werke des Fra Giovanni Angelico da Fiesole, Regensburg 1861. Müntz. Les Arts à la Cour des Papes, I, 91 ss.

ein Jahr war seit ihrer Rückkehr verflossen, als der Sturm religiöser und politischer Wirren losbrach. Die Republik Florenz hatte sich an Gregor XII. gehalten, löste sich aber 1409 von ihm und erklärte, dem in Pisa gewählten Papst treu bleiben zu wollen. Nach der Absetzung Gregors XII. und Benedikts XIII. trat Alexander V. als dritter Papst auf. Die Republik Florenz und der General der Dominikaner hielten zu Alexander V., aber die Religiosen des Convents von S. Domenico folgten, auf Anregung des seligen Dominici, der Partei Gregors XII., der sie Treue gelobt. Gewaltsamer Unterwerfung zu entgehen, verließen die Brüder in der Nacht ihr Haus zu Fiesole und zogen sich nach Foligno zurück, wo ihnen im Kloster von S. Domenico gütige Aufnahme zu theil wurde [1]. Unter den vertriebenen Mönchen befanden sich wohl auch die beiden Brüder Fra Angelico und Fra Benedetto; hatten sie aber das Haus in Cortona noch nicht verlassen, als ihre Ordensgefährten aus Toscana nach Umbrien zogen, so ist anzunehmen, daß Fra Angelico elf Jahre beständig zu Cortona verweilt hat. 1414 brach die Pest in Foligno aus, und die abermals heimatlosen Brüder sammelten sich zu Cortona, um erst 1418 nach Fiesole zurückzukehren, nachdem ihnen die Autorität und Fürbitte des Cardinals Dominici das Recht an ihren alten Besitz erneuert hatte. Ob Fra Angelico für den Convent zu Foligno, oder andere Klöster Umbriens, malerische Werke geschaffen, ist unbekannt; ebenso ungewiß bleibt auch die Länge seines Exils außerhalb Toscana's, obgleich die Chronik von Fiesole betont, dasselbe habe viele Jahre gedauert [2].

Vasari scheint geneigt, die künstlerische Ausbildung Fra Giovanni's in die Zeit vor seinem Ordensberuf zu verlegen; denn er versichert von ihm, daß er auch in der Welt, sowohl von seinem Besitzthum, als von der Kunst bequem hätte leben können, die er schon in seiner Jugend trefflich zu üben verstand [3]; aber aus Liebe zum Heil seiner Seele habe er das Kloster aufgesucht. Diese Annahme Vasari's scheinen die Thatsachen zu bestätigen; denn während des Noviziates hatte Fra Giovanni schwerlich Zeit, die Malerei zu erlernen, und wenn er den Brüdern ins Exil nach Foligno gefolgt ist, würden doch Spuren von der Thätigkeit seiner Lehrer oder seiner eigenen übrig sein [4].

---

[1] Marchese, Memorie, Doc. V, p. 548: ‚omnes cum suo priore perrexerunt Fulginium et dominus civitatis dictus Golinus Petrincius, et episcopus ejusdem civitatis dominus Fredericus ord. pred., qui perseverabat in fide et obedientia dicti Gregorii, dederunt eis conventum Fulginatem ipsius ordinis, ubi per plures annos permanserunt. Sed postmodum superveniente peste ... defecit vita regularis in praedicto conventu.'

[2] Marchese, Memorie, I, 2. ed. p. 217; 4. ed. p. 284. In der ersten Auflage seines trefflichen Werkes über die Künstler im Dominikanerorden hatte P. Marchese das Fresco über der Kirchenpforte von S. Domenico (Fiesole) in diese frühe Zeit verlegt, aber nach einer Bulle Eugens IV., von 1438, scheint es einer späteren anzugehören.

[3] Vasari II, 505.

[4] Marchese (Mem. I, 2. ed., p. 280) nimmt an, er habe in Foligno gemalt, bemerkt aber: ‚Opere certe di questo tempo non abbiamo.'

Anzunehmen, daß eine Miniatorenschule dieses eigenartige Talent habe ausreifen lassen[1], wäre verwegen. In Foligno und Umgebung finden sich keine Arbeiten Fra Angelico's, demnach möchte man ihn während der frühen Jahre seines klösterlichen Lebens eher in Cortona suchen[2]. Seiner malerischen Technik und Formkenntniß nach steht Fra Angelico etwa auf der Höhe Masolino's, doch ist die menschliche Gestalt für ihn immer nur ein Mittel, sein Empfindungsleben auszudrücken. In der Zeichnung des Nackten bleibt er hinter Masolino zurück, da ihm die Uebung des Modells abgeht, aber seine Hand ist von lauterem Schönheitssinn gelenkt und seine Kunstsprache voll Adel und Würde. Hochdramatische Objecte gerathen ihm oft lahm und ungeschickt, da sie der friedvollen Stimmung seines Geistes nicht zusagen. Dem Adler des Johannes gleich schwebt seine Seele in den Regionen der Intuition himmlischer Dinge, und von jener hohen Warte erscheinen ihr die Bilder des Lebens verklärt im Lichte ewiger Bestimmung. Wie der Evangelist erblickt er die Stadt Gottes in ihrer krystallenen Klarheit, ohne die Schatten der Sünde, eine neue Welt, in makelloser Schöne ausgebreitet vor dem Antlitz des Ewigen. Seine Typen sind mehr im Gebet und in der Meditation, als mit irdischen Augen erfaßt, zeitlos und doch in feiner Abstufung des Ausdrucks, in der sorgsamen Modellirung, den Problemen der neueren Kunstrichtung nicht fern stehend. In seinen landschaftlichen Hintergründen pulsirt oft echtes Naturgefühl, und obgleich alles Beiwerk sich dem einen Zweck unterordnet, verräth es doch nicht minder treue Beobachtung der Außenwelt. Hieraus, besonders aber aus dem Umfang seiner gewissenhaften, menschlich wahren Charakteristik, ohne jeden schwächlichen und weichlichen Zug, wie er bei Masolino sich findet, läßt sich schließen, daß Fra Angelico das Leben selbst mit den Augen des Malers geprüft habe, ehe er ins Kloster trat, daß er als Mönch zwar nicht anatomische Studien trieb, wie sie das Quattrocento verlangte, daß er aber seine Brüder fleißig portraitirte, Faltenwurf zeichnete, den Klostergarten mit seinen Rosen und die Architektur der frühen Renaissance liebevollen Sinnes betrachtete und nachahmte.

In gehobener Stimmung, nicht ohne Pathos, hat Vasari sich bemüht, der künstlerischen Bedeutung Fra Angelico's gerecht zu werden; ja während er oft mit Phrasen den Mangel eigenen Urtheils ergänzt und mit anekdotenhaftem Geschwätz sich über Lücken in den Thatsachen hinweghilft, läßt er hier die Quelle wahren Gefühls ausströmen[3]: ‚Fra Angelico war ein Mann von schlichtem Wesen und lauteren Sitten, so daß, als Papst Nicolaus ihm eines Tages ein Frühstück wollte reichen lassen, er sich ein Gewissen daraus machte, Fleisch ohne Erlaubniß des Priors zu genießen, der Autorität des Papstes nicht gedenkend. Er verschmähte alle weltliche Art, lebte rein und heilig und war ein solcher Freund der Armen, daß ich glaube, seine Seele

[1] So scheint Förster (Gesch. d. ital. Kunst, III, 191) besonders an Don Lorenzo's Miniaturen zu denken.

[2] Crowe und Cavalcaselle II, 138. [3] Vasari II, 519. 520.

gehöre nun dem Himmel an. Er übte sich beständig in der Malerei und wollte niemals anderes darstellen, als heilige Dinge. Wohl konnte er reich sein, aber er achtete dessen nicht, pflegte vielmehr zu sagen, der wahre Reichthum bestehe in nichts anderem, als mit wenigem zufrieden zu sein. Er hätte auch vielen gebieten können, aber er wollte es nicht; denn er meinte, es sei weniger Mühsal und Irrthum darin, anderen zu gehorchen. Es stand in seinem Willen, Ansehen und Aemter unter seinen Brüdern wie auswärts zu erlangen, aber er kümmerte sich darum nicht, indem er erwiederte, daß er keine andere Würde erstrebe, als der Hölle zu entrinnen und sich dem Paradiese zu nähern; und in der That, welches Ziel läßt sich mit diesem vergleichen, wie es nicht sowohl Ordensbrüder, sondern alle Menschen erstreben sollten, und das nur in Gott und durch tugendhaftes Leben erreicht wird? Er war nüchtern und menschenfreundlich, lebte sittsam und fern von den Schlingen der Welt, indem er zu sagen pflegte, wer die Kunst ausübe, müsse ruhig und ohne störende Gedanken dahinleben, und wer Christi Werk beschreiben wolle, müsse immer bei Christus sein. Niemals ward er im Zorn gesehen mit seinen Brüdern, was mich eine große, fast unglaubliche Sache dünkt; aber seine Art war es, sie nur lächelnd zu ermahnen. Mit größtem Wohlwollen sagte er jedem, der ein Bild von ihm zu haben wünschte, man möge sich mit dem Prior verständigen, er werde es dann nicht fehlen lassen. Genug, dieser über alles Lob erhabene Ordensmann war in all seinem Thun und Reden höchst demüthig und bescheiden, in seinen Malereien geschickt und andächtig; die Heiligen aber, die er malte, haben mehr das Ansehen von solchen, als die jedes anderen Malers. Er hatte zur Gewohnheit, niemals eines seiner Bilder zu verbessern oder zu überarbeiten, sondern es stets so zu lassen, wie es das erste Mal geworden war, indem er meinte, es sei so der Wille Gottes. Einige versichern, Fra Giovanni habe nie den Pinsel angerührt, ohne vorher gebetet zu haben; auch malte er niemals ein Crucifix, ohne seine Wangen in Thränen zu baden, daher denn auch im Antlitz und der ganzen Haltung seiner Figuren die Güte seiner reinen und großen Seele im christlichen Glauben hervorleuchtet.'

Woher, so müssen wir fragen, stammt nun der eigenartige Schönheitssinn Fra Angelico's, sein Liniengefühl, der Tact für harmonische Durchbildung seiner Compositionen, das lichte, dem geistigen Ausdruck gefällig sich anschmiegende Colorit? Die alle Werke dieses Malers verklärende Andachtsstimmung bildet allerdings den Grundzug jener überirdischen, aus der Seele unmittelbar erblühten Ideenwelt, aber diese Welt verklärter Menschlichkeit haftet zugleich mit gewissen, nicht zu verkennenden Seiten an der florentiner Tradition und ist auch nicht ohne Vorbild. Don Lorenzo und Traini zeigen in der Wärme religiöser Auffassung, in der mystischen Ruhe ihrer dem gleichen Stoffkreise angehörigen Compositionen, Verwandtschaft mit Fra Angelico, aber sie ist keineswegs derart, ein lehrhaftes Verhältniß zu begründen und eine bestimmte

Formgebung oder Abhängigkeit der Motive selbst abzuleiten. Der Gedanke an Beziehungen mit Masolino wird im Anschauen der sehr zarten Fresken zu Castiglione leicht rege, selbst Vortrag und Colorit nähern sich einander. Dazu kommen die gleichen Mängel perspectivischer Zeichnung in der Architektur, welche zwar Renaissanceformen wiedergibt, aber doch im Sinne des Trecento fast nur andeutend, dann die auffallende Uebereinstimmung in den zierlichen Typen der Engel. Dies würde auf die um Antonio Veneziano gebildete Schule weisen, vielleicht auf Starnina[1] selbst, dessen Frescomalereien allerdings nicht mehr zur Vergleichung vorliegen. Hat Fra Angelico mit Masolino auch das miniaturartige Durchbilden gemein, das Verschmolzene der Vortragsweise, so erhebt er sich doch weit über ihn durch den historischen Compositionscharakter, welcher auf Giotto und zumal auf dessen großen Nachfolger und Vollender, nach der Seite der Schönheit, zurückführt, auf Orcagna. In der Cappella Strozzi haben wir die tieferen Quellen für Angelico's malerischen Ausdruck zu suchen. Die hier im Rahmen strengen Stils auftauchenden Elemente zarter, überirdischer Schönheit an holden Frauen- und Engelsköpfen, der edle Fluß der Gewandung, die vornehme Haltung des Ganzen sind doch tiefer liegende Momente, geeignet, einen Stil wie den Fra Angelico's zu bestimmen, als eine Miniatorenschule. Sicher hat er von Masolino den technischen Apparat entnommen; seine Hauptquelle aber bleiben die Werke der Vergangenheit, der volle Strom historischer, von Giotto herkommender Tradition, der mit Orcagna ein wesentliches Moment des Schönen in sich aufnimmt, eine Art religiöser Verklärung feiert und in Fra Angelico's Werken, ungetrübt von den materiellen Zielen der Renaissance, den Abglanz des Himmels wiederspiegelt. Eine so in sich abgeschlossene und gefühlsinnige Natur mußte diesen ihr gebotenen Eindrücken aus älteren Monumenten mit tiefem Verständniß entgegenkommen. Daß es mehr der Geist der Vergangenheit war, in den sie sich versenkte, bekundet auch die Abgeschlossenheit des Stils; denn ein malerischer Fortschritt ist bei Fra Giovanni oft nur in den Hintergründen seiner Bilder nachweisbar, im zunehmend richtigen Verhältniß von Architektur und menschlicher Gestalt, auch in etwas größerer Breite der Auffassung, während sonst jene packende Naturwahrheit, der nur Sprache und Bewegung fehlt, das ‚Terribile', der himmlischen Ruhe des frommen Bruders widerstrebte. Aber während Masaccio danach ringt, die Wirklichkeit zu erfassen, ohne die historische Größe giottesker Kunst zu verläugnen, erfaßt der Mönch die höchste Poesie derselben, und wenn es stets das Merkmal außerordentlicher Geister blieb, ihrer Eigenart die an sie herantretenden Richtungen dienstbar zu machen, so ist der Künstler

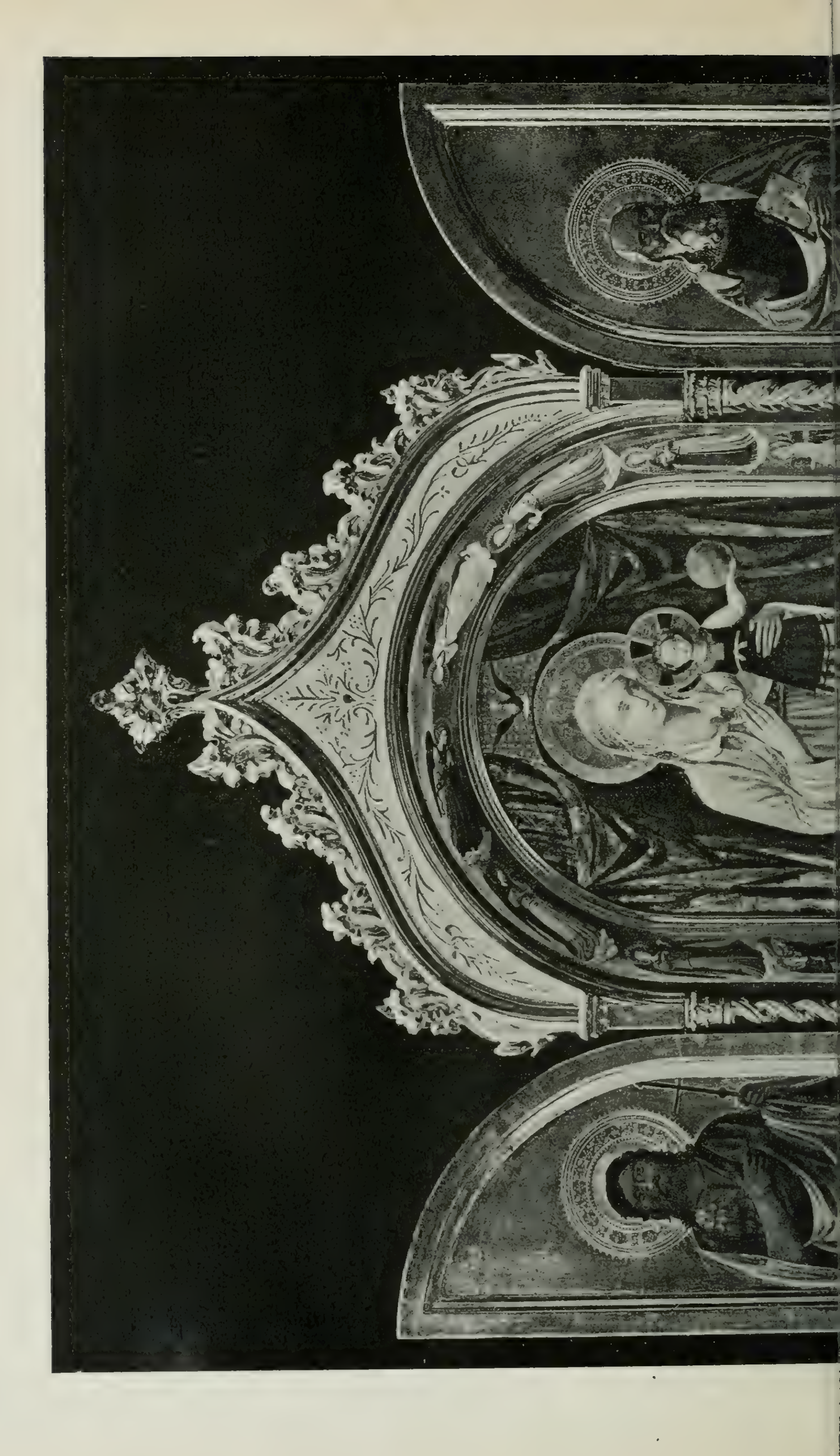
[1] Baldinucci I, 414 ed. cit.: ‚il suo dipignere a fresco lo dimostra pur troppo chiaramente allievo al principio di Gherardo dello Starnina, che fioriva ne' tempi che questo venerabile uomo, ancor giovanetto e prima che Masaccio cominciasse a dipignere, anzi a vivere, si diede alla pittura, nella quale fece, quasi nella sua puerile età e ne' medesimi tempi dello Starnina, gran profitto.'

der Zelle dem Masaccio ebenbürtig, insofern er seine Hilfsmittel dem einen Ausdruck religiöser Andacht harmonisch zu weihen vermochte, wie sie bis dahin von keinem Maler ausgesprochen worden war.

In S. Domenico zu Cortona sind uns nur einige Tafelbilder erhalten. Das eine zeigt die thronende Madonna im blauen Mantel, mit dem unbekleideten Kinde, während rechts der Täufer und Matthäus, links der Evangelist Johannes, nebst Magdalena, sich anreihen und Engel in Körben Rosen darbieten. Die Giebelfelder enthalten in der Mitte den Gekreuzigten zwischen Maria und Johannes, daneben die Verkündigung, wie es auch bei Don Lorenzo üblich ist. In den mit besonderer Feinheit ausgeprägten Predellenbildern sehen wir Motive aus dem Leben des hl. Dominicus. In diesem Werke ist der frische Impuls einer jugendlichen Künstlerkraft nicht zu verkennen: besonders in der Zartheit des Christuskindes, dem lieblichen Engelpaar, der holdseligen Verkündigung auf der Predella, leuchtet eine Herzenseinfalt und Herzensfreude an den göttlichen Mysterien, daß es uns anweht wie der Hauch eines Frühlingsmorgens. Das zweite für Cortona gemalte Bild zeigt den von Fra Angelico bevorzugten Gegenstand, eine Verkündigung, worin er das geheimnißvolle Weben des göttlichen Heilsplanes, fern von den Gedanken der Menschen, mit aller Innigkeit seines liebeseligen Herzens darstellt: Maria sitzt in einer Halle und hat das Buch, in dem sie gelesen und betrachtet, auf das Knie sinken lassen, um den sich nahenden Engel mit auf der Brust gekreuzten Armen zu empfangen. So gleicht sie im wesentlichen der Annunziata in S. Marco, aber ihr Gesicht ist hier jugendlicher und belebter, als dort und auf der Tafel von S. Maria Novella. Da die Verkündigung den Sündenfall zur Voraussetzung hat, sieht man im Hintergrunde die Vertreibung des ersten Menschenpaares. Die Bewegung des Engels ist hier schreitend, mit einer Hand auf Maria hin, mit der anderen auf seine himmlische Heimat deutend, während er auf dem Bilde von S. Marco die Hände über der Brust kreuzt, und auf dem von S. Maria Novella schwebend, also in mehr geistiger Weise ankommt. Auch die ferneren Compositionen der Predella, Scenen aus dem Leben Mariä, offenbaren eine tief gemüthvolle Auffassung; sie beginnen mit der Vermählung, dann kommen die sehr liebliche Heimsuchung, Anbetung der Könige, Darstellung im Tempel und der Tod Mariä, wobei Christus die Seele, in Gestalt eines Kindes, aufnimmt.

Derselben Zeit verdankt die Madonna mit Heiligen in S. Domenico zu Perugia ihre Entstehung. Es war ursprünglich ein Triptychon und für die Kapelle S. Niccolò dei Guidalotti bestimmt. In dem rundbogig abschließenden Mittelfelde thront Maria in blauem, faltenreichem Mantel auf hohem, aus Renaissanceformen gebildetem Sitz und stützt das nur halb durch einen Schleier verhüllte Kind, während an jeder Seite zwei Engel mit Blumenkörben Kränze darreichen. Weiße und rothe Rosen blühen in Gefäßen an den Stufen des Thrones. Die Seitenflügel zeigen Johannes Baptist mit braunem, ernstem







Fra Angelico, Triptychon. Madonna mit Kind, rechts St. Johannes Baptista, links St. Marcus. Galerie der Uffizien in Florenz.
Am Rahmen des Mittelbildes zwölf musicirende Engel. (Zu S. 265.)



Antlitz und langem Haar, daneben, freundlich zum Kinde blickend, Katharina, Dominicus mit Buch und Lilienstengel, Nicolaus im bischöflichen Ornat, stattliche und würdevolle Figuren. Die sehr zerstörte Predella, Scenen aus dem Leben des hl. Nicolaus enthaltend, befindet sich, mit Ausnahme zweier nach dem Vatican gelangter Stücke, ebenfalls in Perugia[1].

Förster bezweifelt, daß das in Cortona über dem Eingang von S. Domenico befindliche Lünettenbild, Maria mit Kind zwischen den hll. Dominicus und Petrus Martyr, nach 1438 entstanden sei, da Fra Angelico um diese Zeit nicht nach Cortona gegangen sein könne, ‚eine so wenig bedeutende Malerei auszuführen'[2]; aber nach einer Bulle Papst Eugens IV., vom 13. Februar 1438, war die Kirche damals im Bau begriffen[3], und da er nur einmal Fiesole und Florenz verlassen hat, wo er von 1418—1436 blieb, ist anzunehmen, daß er dieses Fresco auf der Reise nach Rom malte. Im jetzt zerstörten Hause von S. Domenico zu Cortona hatte der Frate noch eine Anzahl von Wandbildern hinterlassen.

Während er so in der Fremde thätig war, verwendete sich, wie schon bemerkt, der selige Giovanni Dominici bei dem Bischof von Fiesole, wie bei Gregor XII., und 1418 wurde, gegen Schenkung eines Paramentes (im Werthe von 100 Ducaten) an den Bischof, die Rückgabe des Klosters bewirkt[4]. Dasselbe sah sich jetzt in günstigen Verhältnissen: einmal hatte der eben gestorbene Vater des seligen Antoninus ihm seine Hinterlassenschaft vermacht, dann wurden durch einen reichen Kaufmann in Florenz 6000 Gulden geschenkt, so daß man an einen Erweiterungsbau denken konnte. Der General hatte zunächst vier Religiosen aus Cortona dahin eingeladen, unter denen die Namen Fra Angelico's und Fra Benedetto's fehlen, aber es ist zweifellos, daß alle 1409 geflohenen Brüder in das Haus zurückkehrten. Fra Giovanni nahm seine Kunst hier wieder auf, und zahlreiche Werke gingen jetzt aus der Zelle des Mönches hervor, in einer Zeit kirchlicher Wirren, abnehmenden moralischen Bewußtseins, himmlischen Frieden zu verkünden. Hier in Fiesole trat der Maler auch den Impulsen der jüngeren florentiner Kunst näher. Bestimmt gehört indes jener Zeit nur das 1433 für die Linajuoli gemalte Altarstück an, welches sich jetzt in den Uffizien befindet[5]. Es ist ein Triptychon mit der thronenden Jungfrau in Lebensgröße. In lichtblauen Mantel und weißen Schleier gehüllt, stützt

[1] Städtische Galerie. Vatican Zimmer 2, Nr. 14.

[2] Förster III, 194. Das Bild ist jetzt fast ganz zerstört.

[3] Bullarium Ord. Pr. III, 85, bei Marchese, Memorie, I, 285, 4. ed.

[4] Marchese l. c. p. 293.

[5] No. 16, 19. Cfr. Vasari II, 514. Milanesi bringt aus dem ‚Libro de' Debitori e Creditori dell' arte dei Linajuoli' die Notiz, daß Frate Guido, genannt Frate Giovanni, am 11. Juli 1433 für 190 Goldgulden das Tabernakel gefertigt habe. Cfr. Gualandi, Memorie, ser. IV. no. 139, p. 110, und Baldinucci I. 416. Förster (Monographie S. 22) übersetzt ‚Linajuoli' mit ‚Schreiner'.

sie das bekleidete, mit der Rechten segnende, mit der Linken eine Weltkugel haltende Kind. Ist der Schrein geschlossen, so sieht man Petrus und Marcus, ist er geöffnet, Johannes Baptist und den Patron der Gilde, S. Marcus, abermals, während auf dem nach innen zu abgeschrägten Rahmen an jeder Seite sechs Engel, theils anbetend, theils musicirend mit verschiedenen Instrumenten auftreten; einzelne davon bezaubern durch jugendliche Frische und Lieblichkeit. Die Predella, vom Hauptwerke getrennt, zeigt in drei Abtheilungen: Anbetung der Könige, Predigt Petri, Martyrium des hl. Marcus, letzteres von größter Feinheit der Umrisse. Man schreibt dieser Zeit auch die 35 jetzt in der Akademie zu Florenz befindlichen kleineren Compositionen aus dem Leben Christi auf Holztafeln zu, welche ehedem die Thüren der Silberschränke in der Annunziata schmückten[1]. Das letzte Gericht schließt diese Reihe, welche sehr treffliche und rührende, zum Theil noch rein giotteske Scenen neben minderwerthigen darbietet. Drei Compositionen — die Taufe, Verklärung, das heilige Abendmahl — sind nicht von Fra Angelico. Was der Natur des zartsinnigen Malers gänzlich widerstreben mußte, eine Darstellung des Kindermordes, ist denn auch hier gänzlich mißlungen.

Für S. Domenico lieferte Fra Giovanni noch drei Tafeln, auch zwei Wandbilder größeren Umfanges. Noch finden sich im Kapitelsaal eine thronende Madonna, zwischen Dominicus und Thomas von Aquin, und ein Fresco im alten Refectorium, aber sie sind durch Uebermalung verdorben, zumal letzteres, auch gehören sie späteren Zeiten an. Für den Hauptaltar malte er eine Jungfrau mit Kind, umgeben von Engeln, nebst Petrus, Thomas von Aquin, Dominicus und Petrus Martyr. Dieses Bild wurde 1501, als man den Chor renovirte und den Hauptaltar fortnahm, durch Lorenzo di Credi seiner Giebelfelder beraubt und erneuert, so daß eine Beurtheilung nicht mehr möglich ist[2].

Eine zweite Altartafel enthielt die Verkündigung. Dieselbe ging am 28. Februar 1611 durch Kauf in den Besitz des Herzogs Mario Farnese für den Preis von 1500 Ducaten über[3] und ist jetzt verschollen. Das dritte für die Kirche gemalte Altarwerk ist jene Krönung Mariä, in welcher, nach Vasari's Ausspruch, Fra Giovanni sich selbst übertroffen hat, ein in der That herrliches Bild, das Napoleon 1812 entführte und das, 1814 von den Italienern geringschätzig[4] in Paris zurückgelassen, nun eine Zierde des Louvre

[1] Pier di Cosimo de' Medici war der Besteller.

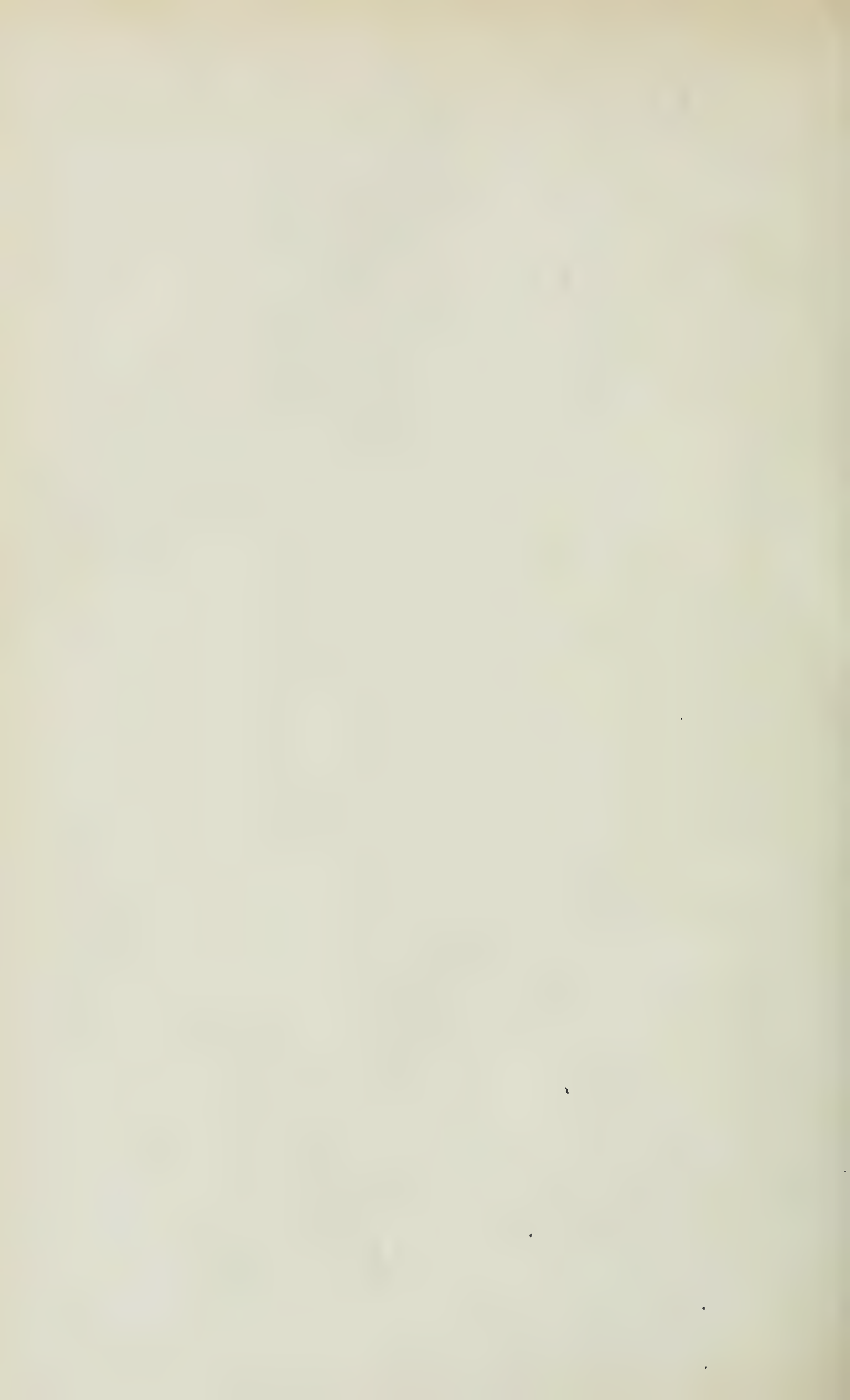
[2] Marchese l. c. p. 297 ex Chron. S. D. de Fesulis fol. 5: ‚Circa anno D. 1501 renovata est tribuna capellae majoris in duobus arcubus, et remotum est altare majus et positum juxta murum, et tabula altaris majoris renovata est et reducta in quadrum etc. . . . per pictorem Laurentium de Credis.‘

[3] Marchese, Doc. VI, 549 l. c.

[4] Förster III, 198 bemerkt, daß sein Bruder Friedrich, Mitglied der preußischen Commission für Rückforderung der geraubten literarischen und künstlerischen Schätze,



Fra Angelico, Musicirender Engel. Aus dem Triptychon in der Galerie der Uffizien zu Florenz. (Zu S. 266.)



ausmacht. Einige andere Bilder in Fiesole und Umgebung mögen jener Zeit angehören, aber bei ihrer schlechten Erhaltung dürfte es sicherer sein, nun des Frate Wirksamkeit in Florenz zu betrachten.

Der Convent von S. Marco daselbst datirt seine Entstehung vom Ende des dreizehnten Jahrhunderts und war bis gegen 1400 Eigenthum der Silvestriner Mönche. Nach der Heimkehr Cosimo's de' Medici wurde er auf dessen Antrag bei Martin V. den reformirten Dominikanern in Fiesole bestimmt, und als 1436 Eugen IV. in Florenz weilte, geschah die feierliche Uebergabe[1]. Cosimo de' Medici, bestrebt, seinen Mitbürgern durch prächtige Bauten Respect einzuflößen, hatte durch Michelozzo Michelozzi den jetzigen Convent und die schöne Bibliothek aufführen, auch die Kirche selbst erweitern lassen und hätte sicher mit noch größerem Aufwande die Vollendung angestrebt, wenn nicht die Mönche auf Einfachheit gedrungen hätten. Immerhin betrugen die Kosten des Baues 36 000 Ducaten, und während desselben spendete Cosimo zum Unterhalt der Brüder jährlich 366 Scudi, weitere 1500 aber zum Ankauf und Illuminiren der Chorbücher, wozu noch außerordentliche Beiträge sich gesellten. ‚Ahnte er wohl,' bemerkt P. Marchese, ‚daß er mit diesen reichen Spenden dem gewaltigen Widersacher seines Hauses, Savonarola, ein Asyl baute?'[2]

1437 hatte der Architekt den Bau angefangen, worin 20 Zellen den Mönchen bestimmt waren. Das Kirchendach zeigte sich dem Einsturz nahe, daher man auch hier sogleich vorging, so daß 1441 die Restauration der Kirche vollendet war. Im folgenden Jahre, an Epiphanie, weihte der Cardinal Niccolò Acciapaccio, Erzbischof von Capua, dieselbe in Gegenwart Eugens IV. und des Cardinalcollegiums ein. Der Bau des Hauses ging (nach der Chronik desselben und jener des P. Serafino Razzi) 1443 zu Ende, nach Vasari erst 1452 und nach P. Richa noch später, angeblich, da sich herausstellte, daß die Fundamente des ersten Chiostro für die oberen Räume zu schwach waren und daher neu aufgeführt werden mußten. Diese Behauptung ist jedoch hinfällig, da das erste Chiostro nebst den darüberliegenden Zellen vor 1445 durch Fra Angelico decorirt wurde, wo er nach Rom ging. Die Autorität der Ordenschronik bleibt demnach unanfechtbar. Als der späteste Bau mag jener der Bibliothek zu gelten haben — eine zierliche Halle mit zwei Reihen dorischer Säulen und die erste zum öffentlichen Gebrauch bestimmte Bücherei, deren Einrichtung dem gelehrten Tommaso da Sarzana, späteren Papst Nicolaus V., übertragen wurde[3].

---

die italienische Behörde vergeblich auf den Werth dieser Tafel aufmerksam machte, die man als ‚roba vecchia' bezeichnete.

[1] Marchese I, 315. Richa, Notizie istor. delle chiese fior. VII, 117.

[2] Marchese l. c. p. 316.

[3] Biscioni, Bibliothekar der Laurentiana, fand das Inventar und Reglement, welches Tommaso für Cosimo de' Medici gefertigt. Cfr. Marchese p. 318.

Noch während des Baues, im Jahre 1438, übernahm Fra Angelico, die Altartafel der Kirche zu malen, ohne sie, wie die Annalen daselbst angeben, in jenem Jahre zu vollenden [1]. P. Marchese bemerkt sehr richtig, daß derselbe gerade bei dieser Composition den Versuch machte, sich ein wenig der neuen Auffassung zu nähern, und die ältere Weise symmetrischer Aufstellung der Figuren an den Seiten des Thrones zu Gunsten freieren Bewegens verlassen habe. Es sind rechts die hll. Dominicus, Franciscus und Petrus Martyr, links Laurentius, Paulus und Marcus, nebst einigen Engeln, vorn knieend S. Cosmas und Damianus, die Patrone der Familie Medici. Leider ist das Bild, jetzt der Akademie zu Florenz angehörig, durch Retouchen entstellt; eine gewisse Breite der Auffassung dürfte dem Studium der Brancacci-Kapelle zuzuschreiben sein. Die Predella, mit Scenen aus der Legende der hll. Cosmas und Damianus, wurde vom Bilde getrennt und zerschnitten; zwei Stücke befinden sich auf dem Altar von S. Luca im Chiostro der Annunziata zu Florenz, auch gehören dahin vielleicht zwei andere in der Akademie (Nr. 8, 16), welche eine Krankenheilung, nebst dem Martyrium der Brüder darstellen [2]. Schließlich finden sich noch in der Pinakothek zu München drei derartige Scenen. Vor Säcularisirung der Klöster gab es in der Farmacia von S. Marco sieben Täfelchen Fra Angelico's, mit der Legende beider Martyrer, und ein achtes, mit der Kreuzabnahme; auch existirt eine Notiz, welche bestätigt, daß die in München vorhandenen drei Scenen aus der Legende, nebst der Kreuzabnahme, der Farmacia von S. Marco angehörten [3].

Aus den dortigen Memorien und aus Vasari geht nicht hervor, daß Fra Angelico noch weitere Bilder für die Kirche gemalt habe, vielmehr wandte er sich nun der Ausschmückung des Klosters zu. Die Frescomalerei bildete, wie bei allen hervorragenden Künstlern in Toscana, das eigentliche Feld seiner Thätigkeit, und hier, wie in Orvieto und Rom, hat er bedeutsame Werke hinterlassen, die seine Geschicklichkeit in dieser Technik bekunden.

Die Fresken in S. Marco dienten vornehmlich der Erweckung frommer Gedanken, der steten Erinnerung an die Ideale des Klosterlebens. Fast jede passende Stelle, der Kreuzgang, wo die Brüder sich erholten, die Zelle, in der sie Studien und Gebet pflegten, der Kapitelsaal, wo sie des Klosters Angelegenheiten beriethen, das Refectorium, die Gastzimmer, die Corridore und Treppen zeigen Bilder von der Hand des andächtigen Bruders. Sind sie auch verschiedenen Werthes als Compositionen, ungleich in der Technik, einen

[1] Marchese l. c. I, 319.

[2] Marchese p. 320. Jetzt in der Akademie der Künste (Nr. 19 S. d. a. G.).

[3] Marchese p. 321: ‚È certo che queste quattro storie appartennero già alla Farmacia di S. Marco, come si legge in certi ricordi di Luigi Scotti, esistenti nella Galleria di Firenze, il quale afferma, che egli nel 1817 restaurò 4 quadretti dell'Angelico rappresentanti storie del martirio dei Santi Cosma e Damiano ch' erano in S. Marco ora in Germania.'

Vorzug haben sie alle, den Ausdruck unmittelbaren, frommen Gefühls. Dazu kommt der breitere Stil der Frescomalerei, welcher keineswegs die milde, visionäre Schönheit beeinträchtigt [1].

Im unteren Kreuzgang sehen wir, zunächst über der Pforte zum Gastzimmer: Christus als Pilger, von zwei Mönchen bewillkommnet, eine Illustration des biblischen Wortes: ‚So ihr einen in meinem Namen aufnehmt, habt ihr mich aufgenommen.' Die Brüder, den Herrn empfangend, scheinen in der That die Worte zu sprechen: ‚Bleibe bei uns, denn es will Abend werden.' Mild und klar erscheint das Antlitz des göttlichen Pilgers, warm und freundlich der Ausdruck des ganzen Bildes [2].

Schweigen ist Grundnorm klösterlichen Lebens; daher finden wir in einer anderen Lünette, über dem Eingang zur Sacristei, Petrus Martyr, ernsten Blickes den Zeigefinger auf den Mund legend, während der Dolch in seiner rechten Schulter die Art seines Todes andeutet. Wie überzeugend hat der Maler in der ihm eigenen milden Sprache doch die nöthige Energie in Kopf und Hand ausgeprägt! In einer dritten Lünette sieht man Dominicus, mit Disciplin und Ordensregel, eine vierte zeigt Thomas von Aquin, die letzte einen offenen Sarkophag mit dem erstandenen Christus [3].

Ergreifend vor allem ist die Darstellung des Gekreuzigten mit dem heiligen Dominicus, welcher knieend den Stamm umfaßt und sein thränendes Auge schmerzvoll auf den Erlöser richtet. Hier ist in der That Ziel und Zweck des Ordenslebens, die willige, selbstlose Hingabe an Christus, in höchster Einfachheit monumental verkörpert. Was die ältere christliche Kunst in ihren Heilandsgestalten ausprägte, die Idee des Opfers, mit Betonen der übermenschlichen Erhabenheit desselben, was Giotto gelang, Abstraction von der Realität des Leidens, diese Momente sind hier zu seltener Harmonie vereinigt. Wie einfach wahr erscheint auch die Figur des Heiligen am Fuße des Kreuzes! — Wie er es umklammert in der Angst und dem Mitgefühl seines Herzens, ist er nicht mehr ein Medium der Kunst, sondern Erlebniß selber.

So sehen wir in den Werken des ersten Kreuzganges von S. Marco den Maler der Klosterzelle mit der ihm eigenen Zartheit des Gefühls seinen Gestalten eine Sprache verleihen, die in keiner Weise an eine Miniatorenschule erinnert. Wer möchte angesichts der über alles Kleinliche erhabenen Auffassung in dem zuletzt genannten Bilde solchen Gedanken festhalten wollen!

[1] Umrißtafeln bei Marchese, Convento di S. Marco, und bei Förster, Leben und Werke des sel. Fra Angelico. Farbendrücke der Arundel Society.

[2] Crowe und Cavalcaselle II, 155: ‚Wahrer, edler und ausdrucksvoller kann ein solcher Vorgang weder gedacht noch dargestellt werden.'

[3] Förster erklärt (Monographie S. 31) dies für ‚den Leichnam (!) Christi, dasitzend auf dem Rande des Sarkophags und die Finger in die Wundmale legend'.

Im Kapitelsaal hat Fra Giovanni die Kreuzigung als wirkliches Ereigniß, mit den Schächern zur Seite und vielen Nebenfiguren, in Lebensgröße wiederholt. Aber so schöne Einzelheiten dieses Bild aufweist, so reich, überzeugend und edel die Geberdensprache wirkt, so herrliche Köpfe unsere ganze Theilnahme fesseln, immerhin bleibt das Talent des Malers hinter der Tragik des Gegenstandes zurück. Es ist doch mehr eine Vision, ein Anschauen der Passionsidee, als dramatische Wirklichkeit. Hier sehen wir den Abstand seiner von Giotto's und Masaccio's künstlerischer Anlage, obgleich alle Stadien der Theilnahme am Leiden des Erlösers dargestellt sind.

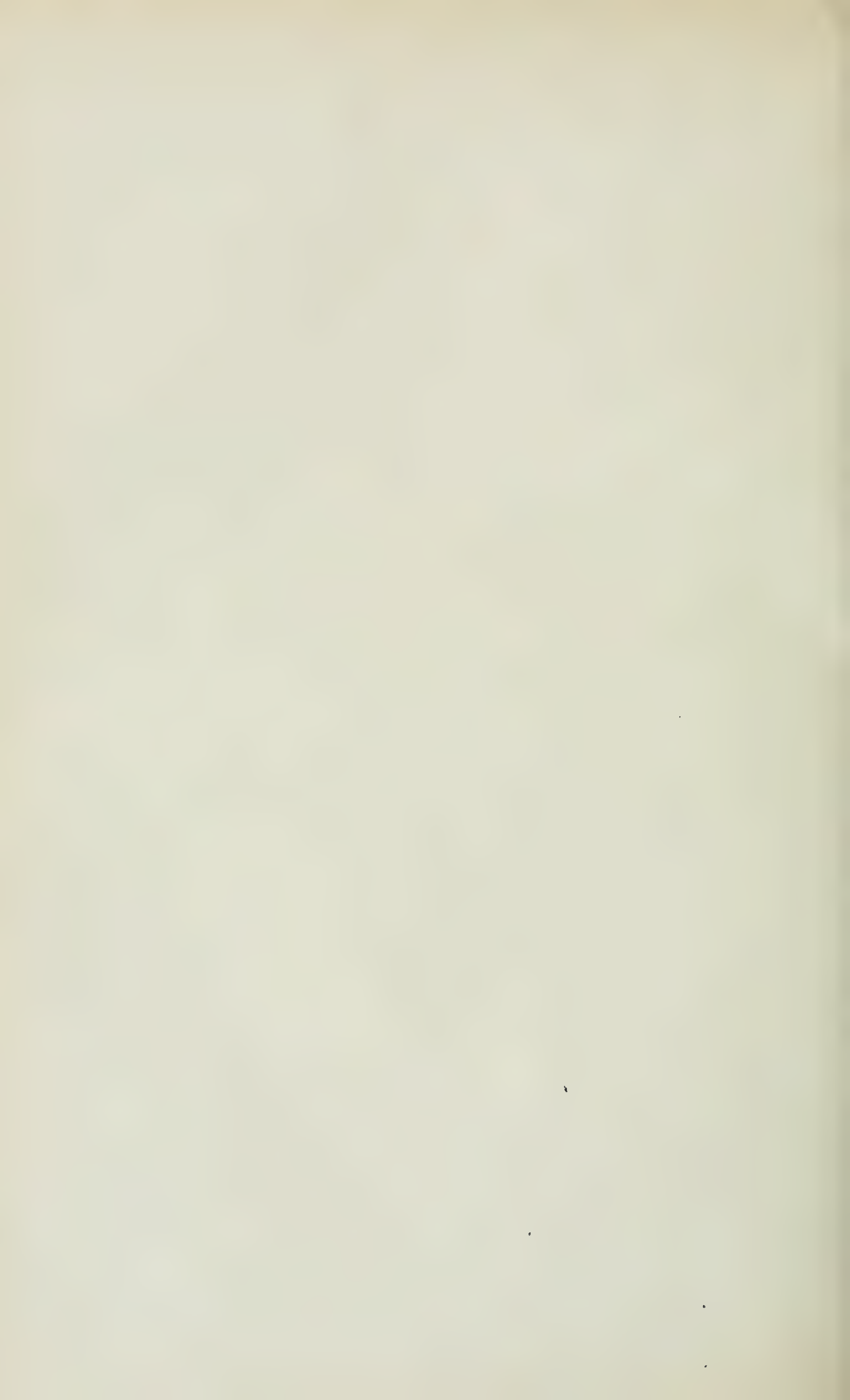
Das Fresco nimmt die ganze, der Thüre gegenüberliegende, oben im Halbkreis geschlossene Wand ein und ist mit assistirenden Heiligen ausgestattet. Unter dem Kreuz sehen wir Maria, von den Frauen und Johannes gestützt, eine allzu künstliche Gruppe. Ihnen schließen sich Johannes der Täufer und der Evangelist Marcus an, ersterer eine sehr würdevolle, aufrechte Gestalt, letzterer knieend. Dann folgt Laurentius mit den Patronen des Hauses Medici, Cosmas und Damianus. Auf der anderen Seite, links vom Gekreuzigten, finden wir Dominicus, erhobenen Angesichts und mit ausgebreiteten Armen, Hieronymus im Einsiedlergewand, demüthig gebeugt, erhabenen Frieden im andächtigen Greisenantlitz, dann Ambrosius, Augustinus, Franciscus mit dem Kreuz und den Wundmalen, S. Bernhard, Benedikt, Romuald und Petrus Martyr, im Vordergrunde endlich noch einen betrübten Mönch, der seine Augen bedeckt, und in dem der Maler wohl seine eigene Theilnahme an der Passion verkörperte. Ein stilvoller Rahmen, mit Halbfiguren von Propheten, Sibyllen, heiligen Dominikanern, schließt die figurenreiche Composition ab. Der häßliche rothe Grund ist neueren Ursprungs.

Im oberen Corridor, dem Aufgang gegenüber, sehen wir eine Verkündigung, deren lichtes, harmonisches Colorit besonders anheimelt. Schon oben war bei Besprechung des Tafelbildes von diesem Lieblingsobject Fra Angelico's die Rede, bei dem uns die klösterliche Stille des Vorganges wie ein Idyll paradiesischen Friedens berührt. In einem offenen Porticus, vor ihrer Zellenthür, sitzt die blonde, sehr schlanke Jungfrau, ihre Arme vor dem entgegentretenden Engel kreuzend. Der zierliche, zu kleine Kopf zeigt nicht mehr die jugendliche Frische, wie auf jenem Tafelbilde, ja die gedehnten Proportionen weisen schon auf den Verfall des Ideals. Sehr zart, im durchwirkten Kleide und mit goldschimmernden Flügeln, tritt der himmlische Bote auf.

Am Corridor liegen die Zellen der Mönche, von denen jede mit einem Wandbilde versehen ist. Die Motive sind zumeist der Leidensgeschichte entnommen, doch hat auch die Jugend und die Lehrzeit Christi solche geliefert; zuweilen finden wir nur den Gekreuzigten zwischen Heiligen. Alle diese in improvisirendem Vortrag entworfenen Darstellungen haben den gemeinsamen Charakterzug innerlich geschauter Ereignisse an sich. Visionen gleich,

Fra Angelico, Flucht nach Aegypten. Aus dem Cyklus der 35 Holztafeln in der Akademie zu Florenz. (Zu S. 266.)

Fra Angelico, Mariä Verkündigung. Oberer Corridor des Klosters (jetzt Museums) S. Marco in Florenz. (Zu S. 270.)



erhaben über alles Zeitliche, treten sie wie Eigenthum einer anderen Welt uns entgegen. Und das war auch der Zweck solcher Zellenbilder, zur Beschauung anzuleiten. Bewundernswerther Geist jenes Malers, welcher auch flüchtigen Arbeiten und Liebesgaben an seine Brüder doch so himmlische Züge verleihen konnte! Wahrlich, seine Seele mußte in jenen Regionen lauteren Friedens heimisch sein, deren weltfremde Sprache er so ergreifend redet, deren Reize er so verlockend, ohne weltliche Mittel der Ueberredung zu schildern vermag.

Es zeichnen sich aus: die Verklärung; Christus und Magdalena im Garten; die Darstellung im Tempel, mit Heiligen als Zeugen; die Kreuztragung; Christus, seiner Mutter und den Aposteln das heilige Abendmahl spendend; das Gebet am Oelberg, mit den daheim betenden Frauen; die Grablegung; Verspottung, mit bildlichen Andeutungen; die Auferstehung; die Höllenfahrt; Christus einsam im Gebet; die Bergpredigt. Das edelste dieser Motive ist die Krönung Mariä mit sechs Heiligen: Paulus, Thomas von Aquin, Benedikt, Dominicus, Franciscus und Petrus Martyr. Zumal in der Gestalt Christi hat Fra Angelico Anmuth und Würde mit sicherer Zeichnung und leichtem Fluß der Gewandung zu vereinen gewußt — ein Ideal, wie es später in Leonardo's und Raffaels Werken der Vollendung entgegenreifte. Dabei sind Colorit und Linienführung so überaus einfach, daß das Lebensvolle der Composition unmittelbar uns zu berühren vermag.

Nicht minder überraschend wirkt die in einem etwas größeren Raume befindliche figurenreiche Anbetung der Könige. Crowe und Cavalcaselle sprechen übrigens die wohlberechtigte Ansicht aus, daß an den minderwerthigen Zellenbildern Gehilfen Fra Angelico's gearbeitet hätten [1].

Diesen Fresken stehen die Kreuzigung, mit Maria, Johannes und Dominicus, in der Ordenskirche zu Fiesole, sowie die Madonna zwischen vier Heiligen, im Kapitelsaal jenes Klosters, entschieden nach. Das erstere Bild hat zudem schon 1566 eine Erneuerung durchgemacht.

Vasari nennt als das schönste der für jenen Convent gemalten Bilder die jetzt im Louvre befindliche Krönung Mariä, und sie dürfte, obgleich stark erneuert, noch immer reichliche Bewunderung verdienen. Sein Bericht lautet [2]: ‚Mehr als in allen übrigen Werken übertraf Fra Angelico sich selbst und zeigte die höchste künstlerische Kraft wie tiefstes Verständniß in einer Tafel, welche sich in derselben Kirche (S. Domenico zu Fiesole) befindet und zwar dem Eintretenden zur linken Hand: es ist dies eine Krönung unserer lieben Frau, inmitten eines Engelchores und einer zahllosen Menge von Heiligen, alle so trefflich gemalt und in so verschiedenen Stellungen, mit wechselndem Ausdruck der Köpfe, daß man unendliches Wohlbehagen und hohen Genuß in ihrer Betrachtung empfindet: ja es scheint, als ob jene seligen Geister im

---

[1] Crowe und Cavalcaselle II. 159. [2] Vasari II. 511.

Himmel nicht anders sein könnten, wenn sie einen Körper besäßen; in der That, alle Heiligen treten nicht nur wie lebend vor uns hin, mit zartem und mildem Angesicht, sondern das ganze Colorit scheint von einem Heiligen oder einem Engel hervorgebracht: deshalb nannte man auch jenen wahrhaft guten Religiosen Fra Giovanni Angelico.'

Zu dieser Tafel gehören noch sieben Predellabilder: in der Mitte Maria und Johannes am Grabe Christi, dann Scenen aus dem Leben des hl. Dominicus. Auch hier ist durch Abputzen die coloristische Wirkung sehr zerstört.

Fernere Tafelbilder in Florenz sind zunächst: Die herrliche Kreuzabnahme, ehemals der Kirche S. Trinità angehörig, jetzt in der Akademie der Künste, ein Werk, in dem nicht nur lautere Andacht, sondern dramatische Handlung pulsirt, wobei doch hinwiederum alles Schroffe des Wirklichen durch eine Fülle von Schönheit, Heiligkeit, Seelenadel, durch ein inneres, die ganze Composition durchstrahlendes Licht absorbirt, der Vorgang in eine höhere Sphäre entrückt wird. Zarter ist wohl niemals die Abnahme des Erlösers vom Kreuz dargestellt worden: mit welcher Schonung und Ehrfurcht bemühen sich die Freunde Christi, den heiligen Leichnam zu befreien; ja man fühlt es aus ihren Bewegungen heraus, wie der Künstler überall die Andacht seines Herzens zum Maßstab genommen hat. Während so die Freunde Christi handelnd auftreten, ist der übrige Theil des Bildes dem Ausdruck des Mitleids gewidmet. Wir sehen die Schaar der klagenden Frauen und diese wiederum durch die Bewegung Magdalena's, welche die Füße des geliebten Todten andächtig mit verschleierten Händen berührt, der Hauptgruppe verbunden. Auf der anderen Seite trauern die Freunde Christi über den Anblick der Dornenkrone und Nägel. Ihre Empfindung theilt auch ein im Vordergrunde knieender Jüngling. Den Abschluß bildet eine Landschaft mit Palmen und Cypressen, fernen Bergen und der Stadt Jerusalem. Das sehr helle Colorit hat durch Abreiben gelitten, daher einige allzu scharfe Töne sich bemerklich machen. Ein reichverzierter Rahmen italienisch-gotischen Stils, mit Einzelgestalten und 20 Brustbildern von Heiligen, miniaturartig fein behandelt, umschließt dieses köstliche Werk. Die sehr zart modellirten Köpfe der Hauptgruppen erinnern uns mehrfach an die Fresken von Castiglione d' Olona. Die Compositionen der Giebelfelder: Auferstehung, die Frauen am Grabe Christi und Noli me tangere, sind Werke von Don Lorenzo Monaco.

In S. Maria Novella befanden sich einst mehrere Reliquiarien, mit zierlichen Darstellungen Fra Angelico's, von denen noch drei erhalten sind, eines mit der auf Wolken stehenden Madonna und Kind, ein zweites mit der Verkündigung und Anbetung der Weisen, ein drittes mit der Krönung Mariä. Das letztere Bild ist von wunderbarem Schmelz des Colorits, ja denkbar höchstem Zauber und Liebreiz in den Köpfen der Engel und Heiligen, so daß man hier wirklich himmlische Musik zu vernehmen glaubt, an welcher jene sich

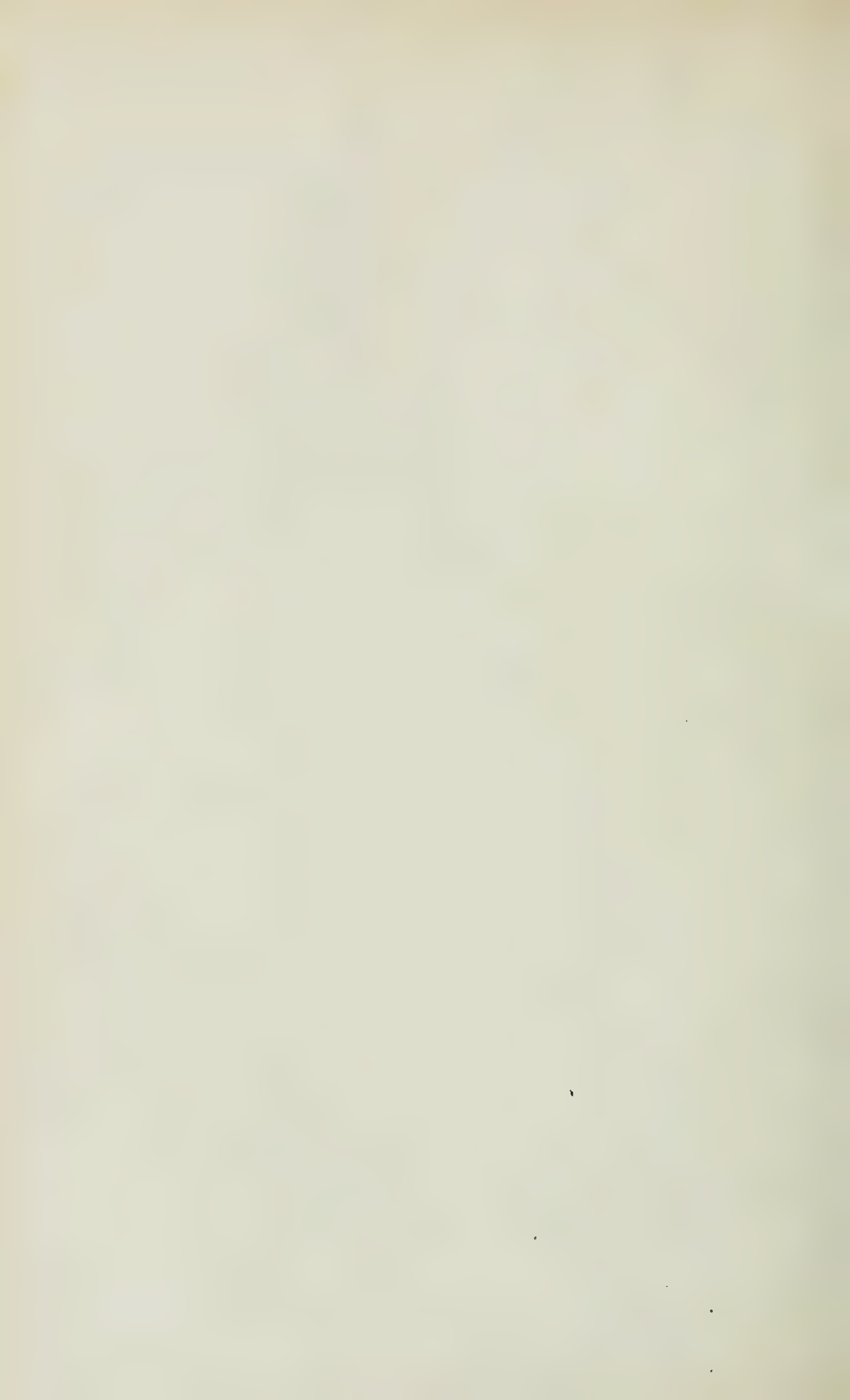




Fra Angelico, Kreuzabnahme.
Die Compositionen der drei Giebelfelder



demie in Florenz. (Zu S. 272.)
Werke von Don Lorenzo Monaco.



berauschen. Jedes dieser Reliquiarien hat einen Sockel, der ebenfalls mit Bildern kleinsten Maßstabes geziert ist [1].

Fra Angelico war vornehmlich der Maler der Heiligen und Seligen, die Heimat seiner Kunst der Himmel; aber der Himmel als Lohn der Nachfolge Christi ist nicht denkbar ohne den Gegensatz der Verdammniß, und neben dem ewigen Paradiese öffnet sich am jüngsten Tage der Abgrund ohne Aussicht auf Erlösung.

Fra Angelico hat das letzte Gericht mehrmals zum Vorwurf genommen; doch war es ihm nicht vergönnt, dasselbe größer und als Wandbild in Orvieto auszuführen. Das Altarblatt für die Kirche degli Angeli in Florenz, jetzt der Akademie daselbst einverleibt, zeigt die herkömmliche Disposition des Gegenstandes. Der Richter, in einer Mandorla von Cherubim und Seraphim, sitzt auf Wolken. Posaunenschall erweckt die Todten. Zur Rechten knieen die Auserwählten: zahlreiche Engel geleiten im Reigen auf blumiger Matte die Seelen zur Stadt Gottes empor. Dieser Tanz voll himmlischer Lust ist von rührendem Eindruck, als hätte der Maler selbst jene ewigen Harmonien empfunden: nur einer konnte so malen, für den die sichtbaren Dinge eine Stufenleiter waren, sich zum Paradiese aufzuschwingen, seiner wahren Heimat schon im irdischen Leben.

Was Orcagna in der Kapelle der Strozzi durch jene herrlichen Schaaren von Engeln und Seligen, in ihrer heiteren, überirdischen Ruhe, im Wohlklang der Linie und Bewegung auszusprechen vermochte, ist hier zu mystischer Intuition erhoben. Orcagna bleibt die vornehmste Quelle für den Stil Fra Angelico's.

Es liegt im Wesen dieser Richtung, daß für adäquates Schildern der Verdammniß, hoffnungsloser Qual und Reue, keine der gewaltigen Charakteristik Dante's analoge Kraft vorhanden war. Zwar läßt Fra Angelico auch hier Päpste, Mönche und Laien in geeigneten Situationen auftreten, aber sie bezeugen, daß die Hilfsmittel des Quattrocento fehlen, solchem Ausdruck der Leidenschaft gerecht zu werden. Dem milden Geist des Künstlers, erfüllt vom Himmelslicht, widerstrebt die Nachtseite im Drama des Menschenlebens.

Crowe und Cavalcaselle weisen auch darauf hin, daß derselbe sich in Charakteristik der Auserwählten durch Züge von Hoheit, Majestät und überirdischer Ruhe erschöpft und der Gestalt des Weltenrichters dann nicht mehr genügt habe [2].

---

[1] Ein kleiner Hausaltar im bischöflichen Diöcesanmuseum zu Hildesheim, spitzgieblig abgeschlossen, mit einer Verkündigung (stehende Figuren) und dem leidenden Christus, von den Andeutungen der Passion umgeben, zeigt den Stilcharakter Fra Angelico's. Die Malerei ist fein, miniaturartig, zumal bei letzterem Motiv. Trefflich sind dabei die Falten des Lendentuches Christi. Lange mißachtet, scheint das zierliche Werk jetzt Anerkennung zu finden. Eine ganz ähnliche Darstellung des Erlösers, von den Passionswerkzeugen begleitet, findet sich in einer der Zellen von S. Marco.

[2] Crowe und Cavalcaselle II, 163.

Eine ganz ähnliche Darstellung des letzten Gerichtes befindet sich jetzt in der Sammlung Dudley (früher Ward) in England, wo ebenfalls die Schilderung seligen Daseins den schönsten und überzeugendsten Theil desselben ausmacht. Die Galerie Corsini in Rom besitzt dann ein drittes Bild, welches in der Auffassung des göttlichen Richters Aehnlichkeit mit dem Motiv im Campo santo zu Pisa hervortreten läßt[1]. Ein viertes, jenem im Besitz des Lord Dudley gleichendes Weltgericht fanden Crowe und Cavalcaselle in der Kapuzinerkirche zu Leonforte auf Sicilien, allerdings so stark durch Retouchen im Stilcharakter getrübt, daß ein sicheres Urtheil nicht möglich ist. Auch die erstgenannten drei Bilder haben durch Firniß und Uebermalen alle Frische und Harmonie der Temperafarben eingebüßt.

Das Londoner Exemplar[2], aus der Galerie Fesch an Lucian Bonaparte, dann an Lord Ward gekommen, jetzt in Dudley House, ist das ausführlichste. Der Richter, von einer doppelten Mandorla Cherubim und Seraphim umgeben, sitzt auf Wolken, aus denen Engelsköpfe hervorblicken[3]. Zu beiden Seiten haben in vierfacher Reihe Heilige des Alten und Neuen Bundes Platz genommen, ihm zunächst Maria in fürbittender Stellung, dann der Täufer. Ueber den Heiligen reihen sich in goldenes Licht getauchte Engel, unter ihnen ein zweiter Engelchor, in dessen Mitte das Kreuz aufragt. Wie die Verdammten von Teufeln herabgezogen werden, so führen Engel die Auserwählten dem Paradiese zu, wobei es an rührenden Scenen des Wiedererkennens nicht fehlt. Der Reigentanz, dem ein Zug Dominikaner, ein Papst und ein Cardinal voraneilen, ist wieder voll himmlischer Lieblichkeit. Unter den Verworfenen scheint der Geiz dem Maler besonders hassenswerth; denn man sieht mehrere Ordensbrüder — die jedoch nicht Dominikaner sind — vom Geldsack in die Tiefe gezogen. Uebrigens fehlen hier auch nicht jene Züge von Humor, wie sie Giotto beim Weltgericht in Padua angebracht hat.

Die Akademie der Künste in Florenz bewahrt dann noch einige Kirchenbilder des Frate, so die thronende Jungfrau zwischen den hll. Franciscus, Petrus Martyr, Antonius, Cosmas, Damian und Ludwig, nebst einer Predella, mit der Pietà und sechs Heiligen[4]. Ferner ist die Madonna aus dem Kloster der Dominikanerinnen in Florenz zu nennen. Geringer und sehr beschädigt sind eine Krönung Mariä[5], eine Pietà, mit der Anbetung der Weisen

[1] Die Geberde Christi, auch das Antlitz, ist den Verdammten zugewendet, und es fehlt die dem Londoner Bilde eigenthümliche Milderung des göttlichen Zornes durch schmerzliche Theilnahme des Erlösers an den ihm Verlorenen.

[2] Gestochen bei Förster, Fra Angelico, Taf. XVI—XXII; Denkmale II, Taf. XXI—XXIV. Das Bild besteht aus drei Abtheilungen, die vielleicht in der Form eines Triptychons zusammengesetzt waren.

[3] Seine Geberde ist den Verdammten zugewendet, aber mehr traurig als zornig, als ließe er nur ungern seiner ewigen Gerechtigkeit freien Lauf.

[4] Saal der kl. Gem. Nr. 20.

[5] Nr. 36.



Fra Angelico, Jüngstes Gericht (Mittelstück). Berliner Museum.
(Früher in Dudley House, London.) (Zu S. 274.)
Nach einer Photographie aus dem Verlage von Franz Hanfstängl in München.



vereinigt[1], dann die Grablegung[2] und die Disputation des Thomas von Aquin mit Albertus Magnus[3].

Papst Eugen IV. war bei seinem Aufenthalt in Florenz Fra Angelico's Person und Wirken näher getreten; von ihm erging im Jahre 1445 ein Ruf an den Künstler, sich nach Rom zu begeben. Vasari läßt diese Einladung von Nicolaus V. ausgehen und berichtet zugleich, der Erzbischof von Florenz sei damals gestorben, und der Papst habe Fra Angelico, als einem heiligen Manne, diese Würde angeboten, der sie in aller Bescheidenheit abwies und dem Papste rieth, sie dem hl. Antonin zu verleihen. Thatsächlich ist nun, daß Erzbischof Zabarella von Florenz, dem Antoninus im Amte folgte, in den letzten Monaten des Pontificats Eugens IV. gestorben ist, und daß von letzterem im März des Jahres 1445 Antoninus die Consecration erhielt. Nur Vasari berichtet von der Offerte dieses Amtes an Fra Angelico, es schweigen aber davon sowohl Castiglione, im Commentar zum Leben des hl. Antonin, als auch Leandro Alberti und Razzi, der Camaldulenser, in seiner Biographie des Erzbischofs. Glaublich ist vielmehr, daß auf den Rath des frommen Bruders hin Eugen IV. den seligen Antoninus zum Erzbischof bestimmte. Abgesehen davon, haben wir einen Anhalt zur Zeitbestimmung der Reise des Frate nach Rom in den Sitzungsprotokollen des Dombaurathes von Orvieto.

In Rom befand sich damals ein Benediktiner, Don Francesco di Barone da Perugia, zugleich hervorragender Glasmaler, welcher dem Archidiakonus der Kathedrale von Orvieto, D. Galiotto, mittheilte[4], daß er mit einem Mosaicisten gesprochen habe, welcher bereit sei, dorthin zu kommen, wenn man ihm Hin- und Rückreise vergüte; dann theilte er mit, jener Bruder aus dem Predigerorden, ein trefflicher Maler, wolle in jenem Sommer Orvieto besuchen. Am 10. Mai 1447 trat der Dombaurath zusammen und beschloß, wenn der Bruder wirklich käme, solle ihm die Decoration der neuen Kapelle übertragen werden[5]. Folgenden Tages, also am 11. Mai, fand abermals Sitzung statt, und man stellte fest: die Kapelle im Dom, zubenannt vom heiligen Kreuze, noch unbemalt, bedürfe des Schmuckes durch einen tüchtigen Meister. Zur Zeit befinde sich in Orvieto ein Ordensbruder vom hl. Dominicus, der in Rom die Kapelle des Papstes verziert habe und noch dort male, der auch vielleicht geneigt sei, gedachte Kapelle im Dom zu übernehmen; derselbe sei berühmt vor allen Künstlern Italiens und würde zu gedachter Arbeit nur drei Monate im Jahr verwenden, nämlich Juni, Juli und August, da er in der übrigen Zeit Sr. Heiligkeit dienen müsse, während der gedachten

[1] Nr. 38. [2] Nr. 40. [3] Nr. 50.

[4] Luzi, Duomo di Orvieto, Doc. LXXXII. p. 432.

[5] ‚Veniant ille Magister musaychi et ille Pictor qui asserit velle venire. Qui cum venerit, tunc poterit cum eo colloquium habere et eum conducere ad pingendam Cappellam novam.‘

drei Monate aber nicht in Rom bleiben wolle. Als Besoldung verlange er 200 Ducaten im Jahr, mit den Auslagen für Unterhalt und Farben, wie für das Gerüst, dann für einen Gehilfen 7 Ducaten in Gold, und für einen weiteren 2 Ducaten monatlich, nebst Unterhalt für dieselben. Daraufhin wird besagter Meister ‚Frater Johannes' berufen [1].

Am 14. Juni des Jahres 1447 wurde nach mehreren Besprechungen dem ‚Magister Johannes Petri' die Arbeit in gedachter Kapelle übertragen unter der Bedingung, daß der Künstler persönlich die Malerei in Angriff nehme, mit Beistand des Benozzo di Lese (Gozzoli), des Giovanni d' Antonio aus Florenz und des Giacomo da Poli. Der Anfang sollte am 15. Juni geschehen, bis September dauern und so in jedem Jahre fortgehen, bis alles vollendet sei. Dafür werden dem Fra Giovanni für ein Jahr 200 Ducaten gezahlt, für die gedachten vier Monate also der dritte Theil der Summe; Benozzo erhält 7 Ducaten im Monat, Giovanni aus Florenz 2 Ducaten, Jacopo einen; außerdem werden die Ausgaben für Farben und anderes von der Domkasse bestritten und, außer gedachtem Salair, hinreichend Brod und Wein, sowie 20 Lire monatlich für Lebensmittel gespendet. Während das Gerüst aufgeschlagen wird, soll Frater Johannes die Cartons entwerfen [2]. Es geschah übrigens, daß während des Aufschlagens der Gerüste ein Arbeiter verunglückte, worauf die Dombehörde sich zu seinem Unterhalt und, als er starb, zu den Begräbnißkosten verpflichtete.

Drei und einen halben Monat arbeitete Fra Giovanni mit seinen Gefährten in Orvieto, und am 28. September erhielten sie die Bezahlung in der Höhe von 103 Goldgulden [3], aber nur das dreiseitige Feld an der Decke über dem Altar war vollendet, und der Maler kehrte nicht mehr in die Stadt zurück.

Am 11. Mai 1449 beschloß der Dombaurath, da Fra Giovanni die Arbeit nicht beendigt habe, den Versuch zu machen, ihn nebst Meister Niccola Baroni aus Orvieto abermals zu berufen [4], und am 3. Juli desselben Jahres wurde, da der Mönch nicht zurückkehrte, Benozzo Gozzoli die Fortsetzung versuchsweise angeboten. Derselbe kam auch hin und erklärte sich bereit, eine Probe seiner Kunst abzulegen; man möge ihm ein zur Fabbrica gehöriges Haus einräumen und sich überzeugen, ob er würdig sei, die Arbeit des Dominikaners fortzusetzen. Aber der Versuch muß unbefriedigend ausgefallen sein, da von Benozzo nicht weiter die Rede ist. Viele Jahre nachher hat Luca Signorelli aus Cortona die angefangene Decoration vollendet.

Daß Fra Angelico von Eugen IV. nach Rom eingeladen wurde, erhellt aus einem der Register des Schatzamtes, wonach am 13. März 1447 der-

[1] Luzi, Doc. LXXXIII. ‚Et vocatur dictus Magister pictor frater Johannes.'

[2] Luzi, Doc. LXXXV. [3] Luzi, Doc. LXXXVII.

[4] Luzi, Doc. XC.

selbe und seine Gefährten schon an der Arbeit waren [1]. Nicolaus V. ist am 6. März desselben Jahres gewählt worden; sollte in dem kurzen Zwischenraum vom 6. bis 13. März, kurz vor der am 19. März erfolgten Krönung, der neue Pontifex sich inmitten vieler auf ihn einstürmenden Sorgen entschlossen haben, den Frate zu berufen und mit ihm die Ausmalung jener Kapelle zu berathen? [2] Viel glaublicher scheint, Papst Nicolaus V. habe ihn im Dienste seines Vorgängers angetroffen und bereitwillig in den seinigen übernommen [3]. Nun besagt das Document, daß Zahlungen an Fra Angelico und seine Gefährten gemacht wurden für Ausschmückung einer Kapelle nicht im Vatican, sondern in der Basilika von S. Pietro. Diese Kapelle ist verschieden von der im Palast gelegenen, welche er ausmalte und welche den Namen ‚del Sacramento' führte. 1449 waren die Arbeiten noch nicht vollendet; denn der Papst ließ Ultramarin anschaffen für die ‚Cappella di S. Pietro'. Im selben Jahre decorirte Fra Angelico das ‚Studio' des Papstes, also wohl das Privatoratorium, welches die Scenen aus dem Leben der hll. Laurentius und Stephanus enthält; denn die Glasmalereien des ‚Studio' behandelten dieselben Gegenstände. Die Bilder in der Kapelle Eugens IV., auch ‚del Sacramento' genannt, sind mit ihr untergegangen, als Paul III. an dieser Stelle eine Treppe anlegen ließ. Nach der Beschreibung Vasari's enthielten sie Motive aus dem Leben Christi, auch Portraits hervorragender Zeitgenossen des Papstes [4]. Dagegen ist die Kapelle, welche Papst Nicolaus hatte malen lassen, obwohl sie schon 1577 einer Restauration unterzogen wurde, noch gut erhalten, vielleicht, weil sie lange in Vergessenheit kam.

Ehe wir ihren Bilderschmuck betrachten, werfen wir einen Blick auf die Deckenmalerei in Orvieto. Alles was Fra Angelico bis zum 28. September vollendete, sind: Die Figur Christi, von Engeln umgeben, bestimmt für eine Darstellung des letzten Gerichts [5], dann eine Gruppe von 16 auf Wolken

---

[1] Müntz, Les arts à la cour des Papes, Paris 1878, I, 91. 126.

[2] Marchese II, 368. V. Delaborde, Études sur les beaux-arts en France et en Italie, I, 120.

[3] Die Notiz im Ausgabenbuch lautet: ‚23. mai. A frate Giovanni di Pietro dipintore a la chapella di S. Pietro dell' ordine di S. Domenico adì XXIII. di Maggio d. quaranta tre, b. vinti sette, sono per la provisione di d. 200 l' anno dadì 13 di Marzo perinfino adì ultimo di Maggio prossimo a venire: f. XLIII, b. XXVII etc.

‚1447. 1. jun. A frate Giovanni da Firenze che dipigne nela chapella di S. Pietro etc.

‚1449. XI. septembre... fior. 98, bol. 27, den. 6 per valuta di lib. 4 d' azurro oltramarino per la chappella di S. Piero di Roma si fe postare da Vi[a]. (Vinezia). Duc. 182, b. 62, den. 8 in dipinture de lo studio di N. S. cioè per salario di fra Giovanni et suoi gherzoni et altre chosette.' Müntz l. c. p. 126 s.

[4] Vasari II, 517.

[5] Wiederholung der Gestalt Christi in dem kleineren Weltgericht der Akademie zu Florenz. Die Geberde ist die strenge des Fortweisens der Verdammten.

sitzenden Propheten und Heiligen, ernste, hoheitsvolle Gestalten mit herrlichen Köpfen und in stilvoller Gewandung. Infolge eindringender Nässe haben schon frühzeitige Ausbesserungen stattgefunden.

Die Kapelle Papst Nicolaus' V. in Rom zeigt an der diagonal getheilten Wölbung die vier sitzenden Evangelisten in vornehm-ruhiger Haltung. Die Wandbilder sind dem Leben der hll. Stephanus und Laurentius entnommen und bedecken in zwei Reihen übereinander die Seitenmauern. Innerhalb der Lünetten befinden sich die Scenen aus dem Leben des hl. Stephanus, anfangend mit der Ordination durch den Apostel Petrus und der Almosenspende. An der zweiten Wand folgt die Predigt und das Verhör vor dem Hohen Rath zu Jerusalem, an der dritten die Steinigung. Die untere Reihe beginnt in ähnlicher Weise, und zwar wie die obere mit Ertheilung des Diakonats an Laurentius [1] durch den Papst Sixtus, dann folgt die Uebergabe des Kirchenschatzes und Vertheilung des Geldes an die Armen. Auf der dritten Wand sieht man den Diakon vor dem Präfecten und sein Martyrium. Auf den acht die unteren Wandbilder einschließenden Pilastern begegnen wir dann noch unter Baldachinen stehenden Kirchenlehrern [2].

In all diesen Darstellungen zeigt sich mehr Handlung, als sonst bei Fra Angelico üblich ist. Die Erzählung der Ereignisse, naiv und schlicht vorgetragen, überrascht selbst durch Wahrheit der Naturbeobachtung; ja die gegen frühere Praxis richtigere Perspective deutet an, daß der schon bejahrte Künstler Masaccio's Fortschritte zu würdigen und sich über das mangelhafte Vorbild Masolino's zu erheben die Kraft besaß. Mit jugendlicher Frische des Gedankens hat er Großartigkeit und Würde des Stils vereinigt. In der Scene der Ordination des Stephanus erfreut uns das stattliche Auftreten Petri gegenüber der Andacht des Neugeweihten, wozu perspectivisch sicher gezeichnete Architektur einen passenden Abschluß bildet. Feierlich und edel in Haltung und Geberde sehen wir den jungen Diakon die Gaben vertheilen, während hinter ihm ein anderer Cleriker die Namen der zu Beschenkenden abliest, einzelne derselben sich herandrängen, andere befriedigt davongehen. Maßvoll und natürlich ist dies alles vorgetragen, mit leichter, geschmackvoller Anordnung der Figuren. Nicht minder glücklich componirt ist die Almosenspende des Laurentius: Vor einer geöffneten Säulenhalle, die mit einer halbrunden Nische endigt, steht der Heilige, einem vor ihm sitzenden Krüppel Geld reichend; Bedürftige verschiedenen Alters nahen sich ihm, darunter einige

---

[1] Vgl. den Hymnus des Prudentius 2 Perist.: ‚Antiqua fanorum parens jam Roma Christo dedita Laurentio victrix duce Ritum triumphus barbarum' etc.

[2] Es sind Johannes Chrysostomus, Bonaventura, Gregorius, Augustinus, Athanasius, Thomas Aq., Ambrosius und Papst Leo. Letzterer ist fast ganz zerstört. Auf dem Fresco, welches den Laurentius vor dem Kaiser darstellt, liest man: ‚Decius Imperator.' Das Martyrium des Erzdiakons fand aber unter Aurelius Valerianus 358 statt.

Kinder, ein Blinder tastet sich heran. Eine Matrone führt einen Knaben, von rechts kommt eine jüngere Frau mit ihrem Kinde. Gerade vor der Nische stehend, präsentirt sich Laurentius wie eine monumentale Heiligenfigur. Und wie sorgfältig gerundete und charakterisirte Köpfe sehen wir hier vereinigt, dazu die einfache, stilvolle Gewandung, den geringsten Typen einen edlen Zug verleihend! Zu welch hohem Wohlklang hat die Kunstsprache Fra Angelico's sich ausgebildet!

Warum derselbe nicht mehr nach Orvieto zurückkehrte, da er doch die heißen Monate in jener gesünderen Stadt zu verleben sich anheischig gemacht hatte, ist jetzt nicht zu ermitteln. Sei es, daß der Tod des jungen Giovanelli, der beim Aufstellen des Gerüstes vor seinen Augen verunglückte, ihn zurückhielt, oder war es die Arbeit für die päpstliche Kapelle und der Wunsch Nicolaus' V., die ihn in Rom fesselten; wir besitzen keinerlei Nachricht darüber. Daß er in Orvieto eine Anzahl von Entwürfen und Zeichnungen für die Ausmalung der Kapelle hinterließ [1], die von Signorelli beachtet wurden, scheint gewiß, denn in einer Deliberation vom 25. November 1499, die Fortsetzung der Arbeit durch Luca da Cortona betreffend, heißt es, daß der Entwurf dafür schon zum Theil vorhanden sei [2].

Ob Fra Giovanni in Rom außer dem Cyklus in der päpstlichen Kapelle noch andere Werke ausführte, läßt sich nicht feststellen. Vasari's Notiz von einigen für den Papst gefertigten Miniaturen bestätigt sich nicht, ebenso wenig, daß er das Hochaltarbild und eine Verkündigung in S. Maria sopra Minerva hinterlassen, denn auch davon ist nichts zu sehen; die Verkündigung in jener Kirche gehört einer späteren Periode an [3].

In die Zeit seiner letzten Arbeiten ist eine Reise des Frate nach Toscana zu verlegen. Allerdings wäre es auch sonderbar, wenn er innerhalb der neun oder zehn Jahre des römischen Aufenthaltes seine Heimat nicht einmal besucht hätte. In den Archiven zu Prato fand nun Benelli ein Document, aus dem hervorgeht, daß er im März 1451 (nach dem alten Stil) sich zu Fiesole aufhielt. Der Magistrat in Prato hörte davon und beschloß, ihm die Ausmalung des Domchores zu übertragen, wobei man die Vermittlung des Erzbischofs Antoninus in Anspruch nahm. Am 21. März sandte Bernardo di Bandinello, Provveditore der Kathedrale in Prato, ein Schreiben der Commune nach Florenz, die Bitte enthaltend, Fra Angelico für Prato zu entlassen.

[1] Luzi, Duomo di Orvieto, Doc CXIX, p. 470.

[2] ‚Qualiter Mag. Lucas de Cortona honorabilis pictor fuit conductus ad pingendam et finiendam Cappellam novam Ecclesie sancte Marie Majoris Urbisveteris, cujus dicte Cappelle nove medietas habebat designum jam datum per ven. virum fr. Johannem, qui incepit pingere dictam Cappellam novam, et nunc est finitum dictum designum et non extat de alia medietate designum' etc.

[3] Ueber die in anderen Galerien zerstreuten echten und unechten Bilder vgl. Crowe und Cavalcaselle II. 164 f.

Am 29. und 30. desselben Monats notirt derselbe Beamte die Ausgaben für die Reise des Frate nach Prato und am 1. April jene für die Rückreise nach Fiesole. Am 5. April hatte Fra Angelico diesen Vorschlag abgewiesen, und es ging ein Bote nach Florenz, andere Maler für den Dom zu suchen [1]. Alsbald kehrte er nach Rom zurück, und die ihm zugedachte Malerei in Prato übernahm Fra Filippo Lippi, der 1456 seine Arbeit begann und Motive aus dem Leben des Täufers und des hl. Stephanus zur Ausführung brachte.

Fra Angelico hatte das 68. Lebensjahr erreicht, und sein dem idealsten Streben gewidmetes Dasein neigte sich dem Ende zu. Seine Kunst war die letzte Blüte der giottesken Schule, aber noch in reifem Alter hatte er Masaccio's Streben seine Anerkennung gezollt und mit jugendlicher Kraft seinen römischen Arbeiten einen besonders lebensvollen Ausdruck verliehen, ohne den idealen Charakter seiner ganzen Persönlichkeit und seines Stils zu verlieren. Am 18. März 1455 ging er aus dieser Welt zum Besitz himmlischer Ideale, denen er schon im Leben so nahe war, daß kein Maler ihn jemals in der inneren Wahrheit solcher Gebilde zu erreichen vermochte. Nicolaus V., betrübt über den unersetzlichen Verlust, ließ ihm ein Denkmal in der Kirche der Minerva setzen, auf dem die mit gekreuzten Händen schlummernde Gestalt des Meisters nebst einer Inschrift dargestellt ist [2]. Leandro Alberti war der erste, der ihm den wohlverdienten Titel ‚beato‘ beilegte.

Werfen wir noch einen Blick auf die Portraits Fra Angelico's. Das Denkmal in der Minerva gibt einen etwas eckigen, breiten Kopf mit hervortretenden Backenknochen und scheint nach einer Gypsmaske angefertigt [3]. Signorelli soll ihn dann neben seiner eigenen Gestalt im Weltgericht zu Orvieto gemalt haben. Fra Bartolommeo kannte ihn nicht mehr, hinterließ aber im Fresco von S. Maria Nuova ein Portrait, welches in der zweiten Ausgabe des Vasari 1568 publicirt wurde, obgleich es von dem Denkstein in Rom erheblich abweicht. Ein drittes Bild sah man einst im Convent von S. Marco, und zwar in der Zelle des hl. Antoninus, welche die Brüder in eine kleine Pinakothek verwandelt hatten [4].

Als Schüler des Frate nennt Vasari vier, darunter jedoch keinen Religiosen von S. Marco; es sind: Benozzo Gozzoli, Zanobi Strozzi, Gentile da Fabriano und Domenico di Michelino. Den ersten bezeichnet der Contract des Domes in Orvieto als Gehilfen; von Domenico di Michelino wußte man nichts mehr, bis Gaye ein Document auffand, das ihn als Verfertiger jener Tafel im florentiner Dom angibt, welche den gekrönten Dante vorstellt [5].

[1] P. Marchese I, Doc. XVII.

[2] Hic jacet ven. pictor Fr. Jo. de Flor. ord. p. M. CCCCLV.

[3] Marchese I, 389. Stich in Försters Monographie.

[4] Guida di Firenze, 1790, p. 65.

[5] Carteggio II, pag. V: ‚Allaghorono a Domenico di Michelino, dipintore, presente, consentiente et conducente, una fighura in forma a ghuisa del poeta Dante,

Diese Tafel wurde am 30. Januar 1466 contractlich bestellt, und am 19. Juni erhielt der Maler 155 Lire, gemäß der von Neri di Bicci und Alesso Baldovinetti gemachten Abschätzung. Domenico di Francesco, genannt di Michelino, war 1417 geboren und starb am 18. April 1491. Von seinen Werken ist uns bekannt, daß er 1450 eine Fahne für die Genossenschaft von S. Maria delle Laudi in Cortona vollendete, welche Lorenzo di Puccio angefangen hatte, und 1463 verschiedene Gestalten von Heiligen an dem Schrank malte, in dem die Fraternität von S. Zanobi in Florenz ihr Banner aufbewahrte [1].

Von Zanobi Strozzi gab Baldinucci eine Reihe von Notizen, aber von seinen auch durch Vasari genannten Werken läßt sich jetzt nichts mehr nachweisen. Er war am 17. November 1412 als Sohn des Benedetto di Caroccio Strozzi und der Antonia di Zanobi Agolanti geboren. Zuerst der Miniaturmalerei als Gefährte des Battista di Biagio Sanguigni ergeben, illustrirte er (nach Milanesi) von 1447—1450 die Chorbücher von S. Marco und malte 1457 im Buche von S. Giovangualberto für S. Pancrazio die thronende Figur jenes Heiligen, sowie das alte Psalterium für die Badia in Florenz, dann 1463 in Gesellschaft des Francesco d' Antonio del Cherico für den Dom zwei große Antiphonarien, welche sich heute in der Laurentiana befinden. In seinen Miniaturen erscheint Zanobi als ein Maler von Geschick, der so viel vom Stil Fra Angelico's hat, daß man seine Miniaturen nach Zeichnungen desselben ausgeführt denken könnte. Der heitere Ausdruck der Köpfe, das lichte, etwas bunte Colorit, die Art des Faltenwurfs nähern sich dem Charakter von Fra Angelico's Typen. Das Portrait des Giovanni di Bicci de' Medici hat sich erst in neuerer Zeit gefunden; es ist eine halbe Figur mit rother Kappe, auf Holz gemalt, und wurde der Form nach den übrigen Mediceerportraits gleichgemacht. Aus den Büchern des Spedale von S. Maria Nuova erhellt, daß 1436 Zanobi Strozzi 25 Goldgulden für eine Tafel erhielt; doch fehlt jede nähere Angabe. Am 6. December 1468 ist er gestorben und wurde in S. Maria Novella begraben [2].

Des Benozzo Gozzoli, sowie des Gentile da Fabriano, ist weiterhin ausführlich zu gedenken.

Eine eigentliche Schule hat Fra Beato nicht hinterlassen, denn Benozzo, weit entfernt, in den Idealen einer übersinnlichen Welt heimisch zu sein, widmete sich der Schilderung heiteren Menschendaseins, und obschon er seine Gestalten recht anmuthig auftreten läßt, ja manche Anklänge an des Dominikaners Weise und Typen bewahrt, stehen letztere doch außerhalb des Kreises mystischer Verklärung.

la quale debbe fare dipinta et colorire di buoni colori a oro mescolato coli ornamenti' etc. Gestochen in: La Metropolitana fiorentina illustrata. Firenze 1820.

[1] Vasari II, 522. [2] Milanesi bei Vasari II, 521 in nota.

Fra Benedetto, Angelico's Bruder, suchte 1407 mit diesem in Fiesole das Kloster und legte 1408 Profeß ab. Die Chronik[1] nennt ihn zunächst nur ‚scriptor optimus', in den Annalen des Convents heißt er aber auch ‚excellentissimus scriptor et miniator'[2], dann im Nekrolog wieder nur ‚egregius scriptor'[3]. Milanesi spricht ihm deshalb die Qualität als Miniator ab[4], welche P. Marchese aufrecht hält. Fra Benedetto kam auch nach S. Marco in Florenz und lebte da acht Jahre mit seinem Bruder zusammen. 1433 erhielt er von Cosimo de' Medici Auftrag, die Chorbücher für Kloster und Kirche zu schreiben, was er mit Hilfe einiger Religiosen in fünf Jahren erledigte[5] (mit Ausnahme eines Buches), und wofür die Summe von 1500 Ducaten gezahlt wurde. Dann wählte man Fra Benedetto zum Prior in Fiesole. Kaum drei Jahre hatte er dieses Amt verwaltet, als 1448 die Pest ihn dahinraffte. Ort und Tag seines Ablebens sind unbekannt; denn in den Annalen heißt es, daß er nicht dort, sondern in Florenz gestorben sei, was durch die Chronik von S. Marco bestätigt zu werden scheint, da sie den Nekrolog enthält, während hier nur in kurzen Worten das Hinscheiden berichtet wird.

Milanesi bemerkt nun[6], daß aus einem Buche ‚Ricordanze' von S. Marco, worin die laufenden Ausgaben für Cultbücher notirt sind, klar hervorgehe, daß dieselben 1443 von Fra Benedetto begonnen worden seien, daß er dabei bis zu seinem Tode verharrte und daß Fra Giovanni di Guido von S. Croce die Arbeit vollendete. Was die Miniaturen anlangt, so wurden sie von 1446 bis 1450 durch Zanobi di Benedetto Strozzi im figürlichen Theil, durch Filippo di Matteo Torelli im ornamentalen ausgeführt. Die Chorbücher von S. Domenico in Fiesole schrieb zum Theil der Franziskaner Fra Giovanni, während Ser Benedetto, Cleriker des Bischofs daselbst, Urheber der Miniaturen ist.

---

[1] Marchese, Mem., 4. ed. p. 216: ‚Fr. Benedictus Petri de Mugello juxta Vichium, germanus praedicti frat. Johannis, qui et fuit scriptor optimus et multos libros scripsit et notavit pro cantu: accepit habitum clericorum et sequenti anno fecit professionem.'

[2] p. 218: ‚Extitit autem excellentissimus, non modo suorum, sed et plurimorum temporum scriptor et miniator.'

[3] ‚Hic fuit egregius scriptor et scripsit paene omnes libros chori s. Marci et notavit, et aliquos etiam hic Fesulis.' Cron. di S. Domen. di Fies. fol. 97. 211. 146.

[4] Vasari II, 528 in nota: ‚Tolta così a Fra Benedetto la qualità di miniatore abbiamo ragione di negargli ancora l' altra di pittore.'

[5] In den Annalen des Conv. S. Marci heißt es: ‚nam 14 volumina Gradualium et Antiphonariorum *scripta* sunt manu supradicti fratris Benedicti prioris conventus Fesulani ... Scripsit similiter idem frat. Benedictus duo Psalteria chori requirente eodem Cosma et librum Inventariorum.' Im Nekrolog liest man: ‚Cujus manu, litteris, cantus nota et minio sunt omnes fere libri chori hujus ecclesiae S. Marci: Antiphonaria videlicet, Gradualia et Psalteria, demto ultimo dumtaxat festivo Graduali. Hic ex ea peste invasus alacer mortem intuitus, in Domino requievit ipso anno 1448, sepultus in communibus fratr. sepulturis.' Marchese p. 220. 218. [6] Vasari II, 528.

Paolo Uccelli. Andrea del Castagno. Domenico Veneziano.

Auch Fra Angelico hatte in seinen spätesten Werken einen besonders lebensvollen, den Beschauer ergreifenden Ausdruck gesucht. Aber dieser Zug berührte doch nicht die eigenthümliche Gemüthstiefe und den idealen Stil seiner Kunst. Um ihn aber war eine Generation erwachsen, welche am Technischen der Fresken des Carmine und an Donatello's naturalistischer Plastik sich begeisterte, ohne höhere Ziele zu kennen und ohne die würdevolle Größe des Masaccio zu verstehen, nur bestrebt, die Malerei durch materielle Erfolge, plastische Rundung und Glätte, durch wissenschaftlichen Ausbau der Perspective und — um die Mitte des Jahrhunderts — durch chemische Versuche zu fördern. Sind die Leistungen dieser Techniker für das höhere Moment, die Erhaltung der in Masaccio noch forttönenden edlen Harmonien giottesker Kunst nicht förderlich gewesen, so erscheinen sie doch nothwendig, um den Boden für das Gedeihen universaler Talente zu bereiten. Auch sie behandeln noch religiöse Motive, aber die große innere Anschauung, die strenge Einfalt und Gläubigkeit sind verflüchtigt; ja über Prüfung und Analyse der sichtbaren Dinge verloren manche den eigentlich künstlerischen Zweck und wurden fleißige, aber leere Nachbildner, ohne den Begriff der Schönheit zu kennen, deren zerstreute Elemente in der Natur zu suchen die Aufgabe des denkenden Meisters sein soll. Bei diesem Mangel inneren Lebens suchen sie dann mit dem äußeren Aufputz der Antike ihre Werke zu verkleiden und betonen mit hingebendem Eifer die Zufälligkeiten ihrer Umgebung.

Die Studien Brunellesco's hatten die Linearperspective gefördert, und unter den Jüngern dieser neuen Wissenschaft überragt zunächst Paolo Uccelli viele seiner Zeitgenossen.

Paolo di Dono, genannt Uccelli, wie er selbst in der Angabe seines Besitzstandes sich nennt, ist um 1396 als Sohn eines Barbiers in Florenz geboren[1]. Seine künstlerische Laufbahn begann er als ‚garzone di bottega‘ des Lorenzo Ghiberti[2] und mag da wohl Interesse für das Studium der Perspective gewonnen haben, welche der berühmte Plastiker ja auch bei den Bronzethüren am Baptisterium zur Geltung brachte. Vasari betont diese Neigung des Uccelli, den er als mit einem ‚ingegno sofistico e sottile‘

[1] Gaye, Carteggio, I, 146. Er nennt sich hier: ‚pagholo di dono dipintore overo ucielli‘. Als Geburtsjahr gibt er in den ersten beiden Aussagen (1427 und 1433) 1397 an, dann 1402 und zuletzt 1396. Richa nennt ihn irrthümlich Paolo di Dino anstatt Doni. Dono di Paolo, der Vater des Malers, stammt aus Pratovecchio und ist seit 1373 florentiner Bürger, 1387 heiratet er Antonia di Giovanni Castello del Beccuto.

[2] Gaye I, 106. T Patch (Ant. Cocchi), La porta del battistero di S. Giovanni, 1773.

begabt schildert und stets geneigt, den schwierigsten Problemen der Perspective nachzuforschen. ‚Es ist nicht zweifelhaft,‘ bemerkt er, ‚daß, wer mit allzu gewaltigen Studien der Natur Zwang anthut, wenn er auch einerseits den Geist schärft, doch nie mit Leichtigkeit und Grazie schafft, wie diejenigen, welche maßvoll, mit einer gewissen Einsicht, zu Werke gehen; denn jene Wissenschaftlichkeit verleiht den künstlerischen Producten etwas Mühsames, Trockenes und Schwieriges, eine gewisse schlimme Manier, die nicht zur Bewunderung fortreißt, sondern mehr Bedauern erweckt.‘ [1] Vasari läßt ihn dann infolge grübelnden Charakters menschenscheu und armselig leben, auch trotz der Zureden Donatello's, seines Freundes. In der That lassen die Werke des Uccelli erkennen, daß er gleichzeitig einer Menge von Schwierigkeiten Trotz bietet und sich nicht nur in fleißiger Nachahmung der Thiere ergeht, besonders der Vögel (daher wohl auch sein Beiname), sondern auch Verkürzungen aufsucht und bei Schlachtstücken Waffen und Rüstzeug getreu schildert. Sein Vortrag, in glatter und trockener Modellirung, hat mehr vom Bildhauer als vom Maler an sich. Leider sind nur wenige seiner Bilder, auch nicht die Hauptwerke übrig, und diese in einem fragmentarischen Zustande, durch Feuchtigkeit oder Abputzen verdorben.

Als seine frühesten Werke nennt Vasari im Spedale di Lemmo [2] (Balducci) die Figuren dreier Heiligen in Fresco: S. Antonius, S. Cosmas und Damian, dann im Kloster der Annalena [3] zwei Figuren, und in S. Trinità, über der linken Eingangsthür zur Kirche, Scenen aus dem Leben des hl. Franciscus, nämlich den Empfang der Wundmale, das Stützen der Kirche und die Begegnung mit dem hl. Dominicus. In S. Maria Maggiore, zur linken Hand innerhalb einer Kapelle, entwarf er eine Verkündigung, in S. Miniato, außerhalb Florenz, Motive aus dem Leben der heiligen Väter, dann im Carmine ein Dossale mit S. Cosmas und Damian, für die Medici Thierbilder und vieles andere.

Seiner früheren Zeit gehören die drei noch übrigen Schlachtenbilder, in den Uffizien, im Louvre und der Londoner Nationalgalerie, an. Das Bild in den Uffizien [4] hat sehr gelitten und zeigt eine ganz verdunkelte Masse, obwohl Paolo in hellen und dünnen Farben zu malen liebte. Trotz starker Verzeichnung in den Stellungen der fechtenden Ritter, der hölzernen Schlachtrosse und steifen Bogenschützen bleibt der Versuch, die mannigfachen Schwierigkeiten zu bewältigen, anerkennenswerth. Einzelnes, wie das gestürzte Pferd mit Reiter und das ausschlagende, ist allerdings grotesk und lächerlich. Rüstungen und Waffen sind gut studirt und bis ins Detail sorgfältig gezeichnet.

[1] Vasari II, 204.

[2] Nach dem Stifter Lemmo Balducci genannt und einst an der Stelle befindlich, wo jetzt die Akademie der Künste (seit 1784) sich erhebt.

[3] D. h., wo später das Kloster war. [4] I. Corridor Nr. 29.

Das Bild im Louvre, einen Reiterangriff darstellend, zeigt ebenso ungelenke Stellungen; besser ist jenes in London[1], welches die Schlacht bei S. Egidio und den Carlo Malatesta von Rimini mit seinem Neffen Galeazzo vorführt. Auch hier ist die Malerei dünn, rosig im Fleisch, mit kalten, grauen Schatten, dabei gut vertrieben. Costüm der Hauptpersonen und Rüstungen sind höchst sorgfältig nach der Natur gezeichnet.

Der noch ziemlich unfertigen Perspective nach dürften jene drei Temperabilder in die frühere Zeit des Malers fallen, vielleicht bald nach 1416, dem Jahre der Schlacht von S. Egidio[2]. Es waren ursprünglich vier Tafeln, welche sich im Gartenhaus der Bartolini zu Gualfonda bei Florenz befanden[3]. Schon zu Vasari's Zeiten hatten sie gelitten und wurden von Bugiardini — wie der Biograph selbst bemerkt — zu ihrem Schaden restaurirt.

Eine Reise Paolo's nach Padua ist, obgleich sich dessen Name unter den Schülern und Gehilfen Donatello's nicht vorfindet, wenigstens dem Anonymus des Morelli nach, sicher. Er malte dort im Hause der Vitalini Giganten, das Stück für einen Ducaten, welche (nach Vasari) Mantegna's Lob erhielten[4]. Uebrigens geht aus des Malers Notizen zum Kataster hervor, daß er bis 1446 mit wenig Unterbrechung in Florenz lebte. 1434 machte er einen Carton für ein Glasfenster der Zanobi-Kapelle im Dom und 1436 das Bildniß des Engländers John Hawkwood (Giovanni Acuto), Generalcapitains der Republik, welcher 1393 gestorben war. 1443 folgten wieder Cartons für die Glasfenster in der Kuppel.

Gaye publicirte eine Provision der Signorie vom 22. August 1393, wonach ein Monument von Marmor, mit Figuren, für den Heerführer bestimmt wurde. Dieser Plan kam nicht zur Ausführung. 1436 wird beschlossen, daß der Capomaestro ein gewisses Reiterbild des Giovanni Acuto von Paolo Uccelli beseitigen lasse, da es nicht ausgefallen sei, wie es sich gehöre, und daß derselbe Künstler es von neuem in Verdeterra malen solle. Es scheint übrigens, den Domverzeichnissen nach, daß Agnolo Gaddi und Giuliano d' Arrigo detto Pesello an jener Wand die Reiterbilder des Pietro Farnese und John Hawkwood schon gemalt hatten, und daß diese mit der Zeit so verdorben waren, daß eine völlige Erneuerung unumgänglich schien[5]. Ob nun die jetzt im Dom zu Florenz befindliche Reiterfigur die zweite Arbeit des Uccelli bildet oder die erste, indem der Plan, sie zu erneuern, nicht

[1] Nat.-Gal. Nr. 583.

[2] In dieser Schlacht wurden Malatesta und sein Neffe Galeazzo von Braccio di Montone gefangen genommen.

[3] Vasari II, 213. [4] Vasari II, 214.

[5] Cfr. Gaye I, 536. Milanesi bei Vasari II, 212 in nota. Die Bilder sollten an der inneren Wand der Fassade gemalt werden: ‚ubi erat pictus prius dictus Dominus Johannes, de terra viridi.' Dann findet abermals Erneuerung statt: ‚quare non est pictus ut decet.'

zur Ausführung kam, bleibt ungewiß. ‚Es wäre ein vortreffliches Werk,‘ meint Vasari, ‚wenn nur das Pferd nicht zwei Beine derselben Seite zugleich bewegte, was sie ohne zu fallen nicht thun können.‘ Vielleicht war auch dieses der Grund, daß die Leistung Paolo's der Commission nicht gefiel. Schon Baldinucci [1] weist übrigens in energischer Vertheidigung des Malers darauf hin, daß der Paßgang des Pferdes nichts Unnatürliches darbietet, und daß dem Reiterbild des Niccolò da Tolentino von Andrea del Castagno dieselbe Eigenthümlichkeit anhaftet. Paolo sollte nun den Capitano in Waffenrüstung darstellen, nach Art eines Marmordenkmals, wie es in Verdeterra geschehen konnte. Die Illusion eines Sculpturwerkes ist allerdings erreicht durch Untersicht und richtige Verkürzung einer scheinbar auf breiten Consolen postirten Reiterfigur. Der Name des Malers ist beigeschrieben. Der sicheren Zeichnung nach muß derselbe damals über die Principien der Perspective schon völlige Klarheit erreicht haben.

Das Wichtigste seiner Fresken sind aber die sechs einfarbig in Verdeterra gemalten Bogenfelder im Klostergang von S. Maria Novella zu Florenz: Momente aus der Genesis, von Erschaffung der Thiere bis zur Verspottung des trunkenen Noah. Poetischer Auffassung gänzlich baar, setzt Paolo die in völliger Nüchternheit gedachten Motive, sehr geschickt nach Art von Reliefs behandelt, in die Felder hinein. Die Malerei ist hier theilweise ganz erloschen oder abgeblättert, vieles nur aus den Conturen zu ergänzen. Am besten erhalten blieb die Erschaffung Adams, eine Composition ohne religiöse Weihe, nur als Aufrichtungsproceß eines liegenden Menschen gedacht; denn der Schöpfer zieht ihn empor und man bemerkt die Anspannung der dazu nöthigen Muskeln. Interessant durch Details, als Composition bedeutungslos, auch ohne künstlerischen Geschmack entworfen, ist die Scene der Sündflut. Die Arche erscheint hier zweimal, rechts und links abschließend, was die Situation nur verwirrt [2]. Vor wie zwischen den beiden Archen sieht man zu Land und zu Wasser eine Anzahl gegen Wind und Wogen wie miteinander um ihr Dasein kämpfender Gestalten, dazwischen Thiere, auf dem Trockenen Leichname und Körpertheile, alles in starken Verkürzungen. Noah begrüßt aus dem Fenster die heranfliegende Taube. Gewisse Motive, wie der vom Sturm an die Arche gedrückte Mann, der im Fasse dahinsegelnde und andere, verrathen Studium; aber eine höhere Befriedigung gewährt das Bild nicht, denn es mangelt das Geschlossene sowohl im Gedanken als nach Licht- und Schattenführung. Vasari spendet den Einzelheiten großes Lob, und es scheint glaublich, daß die Zeitgenossen so ungewohnte Verkürzungen anstaunten, wie denn bei dem Opfer Noahs die oben sichtbare Gestalt Gott Vaters (jetzt nur noch im Umriß

[1] I, 442.

[2] Crowe und Cavalcaselle (III, 23) sind augenscheinlich in Verwirrung, denn es heißt: ‚Rechts schwimmt auf bewegten Wogen die Arche, ein ähnliches Fahrzeug links.‘ Bekanntlich gab es nur eine Arche.

vorhanden), gänzlich würdelos mit dem Kopf nach unten gerichtet, die Theilnahme Vasari's erobert hat.

Späterhin, im Jahre 1468, war der Maler auch zu Urbino thätig, denn der fleißige Giovanni Santi und die Urkunden der Confraternität des ‚Corpus Domini', für welche Paolo ein Altarbild lieferte, gedenken seiner [1]. In Urbino ist jetzt nichts mehr vorhanden, was an ihn erinnerte.

Am 9. August 1469 erklärte der Maler der Behörde in Florenz, er sei 73 Jahre alt, fühle sich hinfällig, ohne Auftrag und könne nicht arbeiten; seine Frau Mona Tommasa sei krank, sein Sohn Donato zähle 16 Jahre [2]. Aus den Registern von Florenz ist zu ersehen, daß er am 11. December 1475 gestorben ist [3]. Seine Grabstätte hatte er in S. Spirito erwählt an der Seite seines Vaters. Vasari berichtet, daß er eine Tochter hinterließ, welche malen konnte. Diese, Namens Antonia, ist 1456 geboren und starb am 9. Februar 1491 als Carmeliterin. Das Todtenbuch in Florenz nennt sie ‚pittoressa'. Sonach hätte Vasari doch Recht, wenn er meint, daß der Künstler von seinen Anstrengungen im Alter wenig Frucht geerntet und in Armuth gestorben sei.

Andrea del Castagno, geboren um 1390 in jenem armen Flecken der Provinz Mugello, oder so genannt, weil er dort seine Kindheit zubrachte, war der Sohn eines Arbeiters und kleinen Besitzers, Bartolommeo di Simone zu Sant' Andrea a Linari, im Gebiete der Stadt Florenz. In seinen Angaben zum Kataster, vom Jahre 1430, bekennt er sich als sehr arm und bemerkt, er sei damals mehr als vier Monate krank im Spital von S. Maria Nuova gewesen. Sein Besitzthum umfasse ein kleines Haus und zwei Stücke Land in der Gemeinde Sant' Andrea a Linari, in Florenz habe er weder Haus noch Bett, noch irgend welches Geräth; daher müsse er, wenn er krank würde, ins Spital gehen. Diese seine traurige Lage scheint sich mit der Zeit gebessert zu haben, denn in seinen letzten Lebensjahren besaß er ein Haus in Florenz. In der Matrikel der Aerzte und Apotheker erscheint sein Name am 30. Mai 1445 [4]; mit 67 Jahren schied er aus dem Leben. Am 29. August 1457 erfolgte in der Kirche de' Servi sein Begräbniß [5]. Andrea war verheiratet, doch ist der Name seiner Ehefrau unbekannt, ebenso, ob er Nach-

[1] Pungileoni, Elogio storico di Giovanni Santi, Urbino 1822, a pag. 75.

[2] Gaye I, 147.

[3] Vasari II, 217. Crowe und Cavalcaselle irren, wenn sie ihn (III, 29) in S. Maria Novella begraben sein lassen, wie Vasari berichtet; denn es heißt im Testament bei Gaye (l. c.): ‚Corporis vero sui sepulturam eligit in ecclesia sancti spiritus de florentia, in sepulcro, in quo sepultus fuit dictus ejus pater.'

[4] Anno 1445, 30. mai. ‚Andreas Bartholomei Simonis pictor populi Scte Marie del Fiore volens venire ad magistratum dicte artis inter alios in dicta arte matriculatos promisit et juravit' etc. Vasari II, 684.

[5] Vasari l. c.

kommen besaß; nur so viel steht fest, daß erstere am 8. des genannten Monats und Jahres gestorben war. Aus diesen schnell nacheinander eintretenden Todesfällen dürfte zu schließen sein, daß die damals in Florenz grassirende Pest beide dahinraffte. Alte Schriften nennen ihn auch Andreino degl' Impiccati — so der Tractat der Architektur von Filarete, in der Magliabecchiana —, da er die Peruzzi, Albizzi und andere, welche 1435 nach Cosimo's Rückkehr als Rebellen erklärt wurden, portraitiren mußte. Das von Vasari erzählte Märchen, Andrea habe den Domenico Veneziano aus Neid erschlagen, erledigt sich dadurch, daß das Begräbniß des letzteren in S. Pier Gattolini am 15. Mai 1461, also vier Jahre nach dem Abscheiden seines angeblichen Mörders erfolgte [1].

Der Stil dieses Malers lehrt, daß er jener realistischen Schule angehört, welche von Paolo Uccelli und Pesellino ausgeht. Seine Auffassung ist trivial, ohne den feinen Zug der alten Florentiner, die Zeichnung kühn, aber nicht immer sorgfältig, die Typen sind energisch, sehnig, der arbeitenden Klasse des Volkes entnommen und geringer, als jene des Paolo Uccelli. Donatello's Wucht scheint ihn am meisten angeregt zu haben, denn es ist etwas Verwandtes in Andrea's plastischer Behandlung der Muskulatur. Roh wie seine Auffassung erscheint auch das Colorit, in dem er von den alten Meistern der Schule gänzlich abweicht. Obgleich von höherer und feiner Charakteristik des Seelenlebens bei ihm nichts zu finden ist, vermag er durch ein gewisses Pathos zu wirken, und sein heiliges Abendmahl in S. Apollonia sichert ihm einen Platz in der Kunstgeschichte; denn hier haben auch Leonardo da Vinci's große Gedanken einige Directive erhalten.

Betrachten wir zunächst die kleineren Werke.

Im Kloster der Angeli zu Florenz befinden sich zwei Bilder der Kreuzigung, das eine im Cortile, das andere in einer Zelle, welche die ganze Schwäche des Realisten dem erhabenen Motiv gegenüber klarlegen. Der Erlöser, ein derber, aber richtig gezeichneter Körper, ist ohne jede höhere Würde. Trivial erscheint die Geberde Mariä, welche den Kopf in die Hand lehnt, ebenso das verzerrte Gesicht des Johannes und die verzweifelte Haltung von S. Benedikt und Romuald, welche neben Maria, Johannes und Magdalena auftreten. Steife und brüchige Gewänder, plumpe Extremitäten, trübes Colorit vermehren den unheimlichen Eindruck dieser Composition.

Das zweite Bild, auf dem Magdalena fehlt, steht an Formgebung, zumal des Gekreuzigten, tief unter dem geschilderten und hat zugleich so gelitten, daß die Schatten völlig schwarz geworden sind.

Erfreulicher und heiterer im Ton präsentiren sich die einst der Villa Pandolfini, in Legnaia bei Florenz, angehörigen Sibyllen und berühmten Männer,

[1] Vasari II, 681, nota 2. Milanesi veröffentlichte diese Thatsache zuerst im Giorn. stor. degli Archivi Tosc., 1862, VI, 6—7.

welche, auf Leinwand übertragen, jetzt dem Nationalmuseum einverleibt sind. Ihre Höhe beträgt vier Ellen, alle stehen aufrecht in Nischen und tragen Zeitcostüm. Der Umriß ist perspectivisch correct in der Art des Paolo Uccelli entworfen. Wir begegnen hier dem Filippo Scolari (Pippo Spano), Farinata degli Uberti, Niccolò Acciajuoli, dem Dante, Petrarca, Boccaccio, der Esther, Tomyris und der Sybille von Cumä. Ueber den Nischen, welche diese Figuren umschlossen, befindet sich ein jetzt sehr beschädigter Fries von Lorbeergewinde haltenden Putten [1]. Entsprechende Wirkung dieser nach Art der Landsknechte breitbeinig stehenden Figuren ist jetzt nicht mehr möglich, da sie mit Untersichten construirt sind und ihre Größe sie ungeschlacht erscheinen läßt, was in rechter Höhe sich ändert. Dante und seine Gefährten kommen uns nicht ohne Würde entgegen, die Frauengestalten sind manierirt schlank und zeigen schon jene gequälte Fingerhaltung, wie sie bei den Pollajuoli, bei Botticelli und Filippino üblich wird. Die Farbe ist unharmonisch, aber nicht roh, wie auf anderen Bildern Andrea's. Die Art, wie die Personen in den Raum gestellt und bewegt sind, zeigt Anschluß an die Gesetze der Plastik, und die Wucht des Auftretens erinnert an Donatello als Vorbild. Die Pinselführung ist breit und flüssig.

Diese plastische Auffassung des Körperlichen kam ihm zugut, als er neben das Reiterbild des Hawkwood im Dom jenes des Niccolò da Tolentino zu malen beauftragt wurde [2], welches sich noch jetzt, auf Leinwand übertragen, daselbst befindet. Beide Werke nebeneinander lassen zugleich die Verwandtschaft und Stilverschiedenheit ihrer Urheber erkennen. Während Uccelli mehr von dem ruhigen, vornehmen Zuge der alten Florentiner in Haltung seines Reiters bewahrt, auch das Pferd eine bessere Muskulatur wahrnehmen läßt, sucht Andrea durch mehr Lebhaftigkeit und plumpe Formen den Mangel an Würde zu verdecken [3] und seinem Thatendrange genugzuthun. In perspectivischer Zeichnung bleibt er dagegen nicht hinter Paolo zurück, während er als Realist unter ihm steht.

Vasari erzählt, Andrea habe für den Kirchhof von S. Maria Nuova einen hl. Andreas gemalt, welcher solchen Beifall errang, daß man ihn aufforderte, im Refectorium, wo die Beamten des Spitals sich versammelten, ein heiliges Abendmahl zu entwerfen; dann habe man ihm, als er auch hier

[1] Vgl. die Schilderung von Milanesi, nebst den Unterschriften der Bilder, bei Vasari II, 670, nota 4.

[2] Im Jahre 1456 für den Preis von 24 Goldgulden geliefert. Außerdem zeichnete er 1444 für ein Fenster in der Domkuppel die Abnahme vom Kreuz, und im folgenden Jahre malte er eine Lilie und zwei Putten in Bronzefarbe über der Orgel.

[3] Niccolò di Giovanni de' Maurucci da Tolentino wurde 1433 Generalcapitän der Florentiner und blieb im folgenden Jahre Gefangener des Niccolò Piccinino. Kurz darauf erfolgte sein Tod, nicht ohne Verdacht, er sei vergiftet worden. 1435 wurde das Denkmal beschlossen. Cfr. Fabroni, Vita di Cosimo, p. 107. Docum.

Zustimmung fand, gemeinschaftlich mit Baldovinetti und Domenico Veneziano die Decoration der Kapelle übertragen [1]; dann kommt die Erzählung von dem hervortretenden Neide Andrea's, seinem hinterlistigen, gewaltthätigen Charakter und seinem Anschlage gegen Domenico. Nun hatte letzterer schon (1445) seine Arbeit in der Kapelle vollendet, als Andrea (1450) begann; eine Ursache des Neides liegt also nicht vor. Uebrigens ist nichts von den genannten Malereien vorhanden; aber ein anderes heiliges Abendmahl, und zwar das bedeutendste Werk Andrea's, besitzt das Refectorium des säcularisirten Klosters S. Apollonia in Florenz.

An einer Tafel, mit zwei Flügeln, sitzen Christus und die Apostel, indem Judas isolirt den Platz an der vorderen, offenen Seite derselben einnimmt, und Johannes sich darüber hinbeugt, nicht an Christus anlehnt, wie es auf älteren Darstellungen üblich ist. In Haltung und Geberde der Apostel ist viel Abwechslung zu sehen, obgleich die Modelle roh, sehnig und den niederen Schichten des Volkes entnommen sind. Eine gewisse Feierlichkeit bleibt dennoch der Composition erhalten, gleichsam ein Nachklang der älteren Schule. Technisch ergibt sich dicke Tempera mit Nahtspuren, so daß die Untermalung Fresco sein mußte; das Colorit, düster, gelb im Licht, mit schweren Schatten, wirkt fast wie unter künstlicher Beleuchtung. Die Flächen der Wände, durch Pilaster gegliedert, imitiren Marmorgetäfel; auch der Sitz ist von Marmor, von zwei antiken Greifen flankirt, was der Scene einen kalten Eindruck verleiht. Der Augenpunkt liegt in der Höhe des Beschauers, die Linien der Wände und Figuren laufen in diesem Schneidepunkt zusammen. Trotz sehr derber Charakteristik der Apostel wird übrigens sofort der Gedanke an Leonardo's heiliges Abendmahl rege, als ob diese sehnigen Gestalten in schwerer Gewandung doch nur eines Contacts mit dem Zauberstabe jenes Meisters bedürften, um zu schönerem Dasein zu erwachen, und es scheint wohl denkbar, daß Leonardo hier Eindrücke empfangen hat: ist doch die Geberde des Apostels Matthäus in der des greisen Simon auf dem Fresco in Mailand wiederholt. Eines fehlt dem Bilde Andrea's trotz aller Lebendigkeit im Ausdruck: die nähere Verbindung der Apostel untereinander, jene von Christus ausgehende, zu ihm zurückflutende Macht der Bewegung, entstanden durch das ausgesprochene Wort des Verrathes. Leonardo war es vorbehalten, diese innere Einheit zu schaffen und der Composition des erhabenen Gegenstandes Vollendung zu geben. Andrea hat durch Anfügen der beiden Seitentheile des Tisches, wo Jacobus Minor und Matthäus Platz gefunden haben, dann durch das herkömmliche Absondern des Judas an der Vorderseite des Tisches auch das Ganze zu sehr ausgedehnt, um noch eine einheitliche Wirkung erzielen zu können. Am wenigsten befriedigt naturgemäß die Hauptfigur, welche weder nach geistiger noch nach körperlicher Seite hin dem Ideal des Erlösers nahekommt.

---

[1] Vasari II, 673.

Ein anderes Fresco Andrea's ist über der Thür des Kreuzganges in demselben Convent zu finden: die Gestalt des im Grabe sitzenden Christus, von zwei Engeln flankirt; nicht ohne Anmuth ist derjenige, welcher die Hand des Erlösers ergriffen hat.

Viel geringer präsentiren sich dagegen zwei Heilige in S. Croce, Johannes der Täufer und Franciscus, abgemagerte Gestalten in einer Nische, deren räubermäßige Typen in der florentiner Kunst ihresgleichen schwerlich finden möchten. Hunger und Elend spricht aus den sehnigen Formen und ältlichen Köpfen mit struppigem Haar, während Gewand und Farbe das Trübselige ihrer Person unterstützen. Die Anordnung im Raum verräth wieder den Plastiker.

Von Galeriebildern ist das Portrait eines bartlosen Mannes im Pitti [1] zu nennen, welches alle Merkmale der Auffassung Andrea's, auch in der breiten Pinselführung aufweist. Mit einigem Recht dürfte man ferner zwei im Berliner Museum enthaltene Bilder, eine Pietà und ein kleines Predellenstück, mit legendarischen Motiven, ihm zuweisen [2], vielleicht auch die kleine Kreuzigung in der städtischen Galerie zu Prato [3].

Domenico Veneziano, das angebliche Opfer von Andrea's Arglist und Zornesmuth, wird in Vasari's Biographien mit jenem zusammen behandelt. Geburtsjahr und Heimat dieses Künstlers sind noch nicht ermittelt, doch mag er um 1400 geboren sein und verdankt den Beinamen seinen aus Venedig nach Toscana gekommenen Eltern, da in keinem der Bilder ein Zug der damals noch alterthümlichen venezianischen Malerei zu erkennen ist. Den angeborenen Schönheitssinn, der ihn mit der idealen Auffassung der Trecentisten noch in Verbindung hielt, suchte er durch Naturstudium mit der neueren Richtung in Einklang zu bringen, wie er auch die trockenen Umrisse mit der lichten Färbung der alten Schule zu verbinden wußte.

Cosimo de' Medici, der ihn vermuthlich zur Zeit seines Exils kennen lernte, wurde sein Beschützer; denn aus einem von Perugia, 1. April 1438 datirten Briefe Domenico's an Piero, damals in Ferrara, geht hervor, daß er lebhafte Theilnahme an den Schicksalen der verbannten Medici nimmt, indem er sie seiner vollsten Ergebenheit und Zuneigung versichert [4]. Er erwähnt dann, er habe vernommen, Cosimo wolle eine Altartafel anfertigen lassen und wünsche ein sehr tüchtiges Bild. Er würde froh sein, diesen Auftrag zu erhalten und sich bemühen, Wunderbares zu leisten (farvi vedere cose meravigliose). Fra Filippo und Fra Giovanni seien anderweitig sehr beschäftigt, besonders Fra Filippo mit einer Tafel für S. Spirito, die ihn mehrere Jahre kosten

[1] Nr. 372. [2] Nr. 1055. 1139. [3] No. VII, Scuol. Fior.

[4] Gaye I, 136 s. Es heißt in dem Briefe: ‚ma solamente il perfecto e buono amore chio porto a vui et a tuti i vostri, me dà soma audacia de potervi schrivere, chonsiderando quanto io ve sono tenuto et hublighato‘.

könne (non la farà in cinquani). Sollte das Werk indes so groß werden, daß mehrere Künstler damit beschäftigt würden, so bäte er, daß ihm wenigstens ein Theil der Arbeit überlassen bliebe. Piero möge sich deshalb für ihn verwenden. Er nennt sich ‚domenicho da vinexia depintore‘.

Domenico hielt sich damals in Perugia auf, um im Palast der Baglioni einen Saal zu schmücken. Er malte dort 25 Gestalten von Heroen des Krieges, der Philosophie und des Staates, während Francesco Maturanzio, Gelehrter zu Perugia, die Unterschriften lieferte, welche durch Fabretti in den Noten und Documenten zu den ‚Vite de' capitani venturieri dell' Umbria‘ erhalten worden sind [1]. Die Fresken selbst waren schon zu Vasari's Zeiten untergegangen. Derselbe berichtet dann noch von einer Reise Domenico's nach Loreto: ‚wo er in der Sacristei mit Piero della Francesca Malereien sehr anmuthig ausführte, ehe er nach Florenz kam‘. Cosimo's Vermittlung mag dies bewirkt haben. In Florenz soll er zunächst am Canto de' Carnesecchi in einem Tabernakel eine Madonna mit Heiligen gemalt haben, welche sehr gelobt wurde, und, wie Vasari meint: ‚die Ursache abgab, daß in dem „maledetto animo“ des Andrea gegen den armen Domenico der bitterste Neid entstand. Nachdem Andrea letzterem das in Toscana unbekannte Geheimniß der Oelmalerei entlockt, tödtete er ihn‘ [2].

Was nun die Oelmalerei betrifft, so konnte sie in Florenz nicht unbeachtet sein, wo Cennino in seinem Tractat, lange vor Domenico und Antonello da Messina, in mehreren Kapiteln ihre Anwendung auf der Mauer, auf der Tafel, auf Eisen und anderen Stoffen, sowie die Zubereitung des Oeles zur Mischung, das Einkochen und Abreiben der Farben deutlich gelehrt hatte [3]. Thatsache ist, daß in Italien diese Technik nicht zu der Anerkennung gelangt war, wie im Norden durch die van Eyck; aber wenn Domenico Veneziano sie von Antonello da Messina lernte, verstand er sie nicht mit solcher Wirkung zu gebrauchen, wie die Tempera. Das einzige authentische Werk Domenico's ist die Tafel aus S. Lucia de' Bardi in Florenz, welche entschieden mehr wie ein Temperabild aussieht. Ueberhaupt blieb diese Malweise bis auf Ghirlandajo hin nach dem Fresco von den Italienern bevorzugt, und sie verstanden es, ihren Bildern eine Durchsichtigkeit und Pracht des Colorits zu verleihen, welche noch jetzt unsere Bewunderung erregt.

---

[1] Milanesi bei Vasari II, 674, nota.

[2] Die Ursache dieser falschen Angabe Vasari's war sicherlich eine Verwechslung mit der Thatsache, daß im November 1443 Domenico di Matteo aus Florenz von seinem Feinde getödtet wurde. Der Mörder hieß Andrea und war ebenfalls Maler. Daher mochte Vasari in der Thatsache Recht haben, nicht in den Personen. Vgl. Milanesi bei Vasari II, 689.

[3] Trattato della pitt. cap. 89—94. Kap. 89 heißt es: ‚Ehe ich weitergehe, will ich dir anzeigen, wie man auf der Mauer oder auf der Tafel in Oel malt, wie dies vorzüglich die Deutschen im Gebrauch haben.‘

Daß Domenico bei seinen Fresken in S. Maria Nuova Oel verwendet, wird durch die Ausgabebücher des Hospitals bestätigt [1]; aber derartige Rechnungen kommen in anderen Ländern schon während der gotischen und romanischen Epoche vor, indem man das Oel zu untergeordneten Partien der Bilder, zum Anstrich von Bautheilen und Holzgeräth verwendete, wie an anderer Stelle betont worden ist. Daß Piero della Francesca, Domenico's Schüler, die Oeltechnik in einer der niederländischen ähnlichen Weise gebrauchte, lehren die Portraits des Herzogs von Urbino und seiner Gemahlin in den Uffizien, mit den detaillirten Hintergründen, dem satten, festen Auftrag; aber aus Domenico's Bild in S. Lucia ist, wie schon Rumohr fand, Gebrauch der Oelfarben nicht zu ersehen.

Dieses Bild, jetzt in den Uffizien, zeigt die thronende Jungfrau mit Kind, innerhalb einer zart rosafarbigen Architektur, zwischen Johannes dem Täufer, Franciscus, Nicolaus von Tolentino und Lucia. Maria hat das auf ihrem Schoße stehende Kind, welches seine Arme um ihren Hals legt, zugleich aber nach dem Täufer blickt, liebevoll umfaßt. Franciscus ist in ein Buch vertieft, Nicolaus erhebt die Hand segnend oder zur Ansprache, die hl. Lucia trägt eine Palme und präsentirt ihre Augen auf einem Teller. Haltung und Geberde von Mutter und Kind sind wahr, gefühlvoll, aber ohne höhere Weihe; auch dürfte Rumohr [2] darin beizupflichten sein, daß der Kopf der hl. Lucia des Fra Angelico nicht unwürdig sei, während die übrigen drei Figuren die trockene Manier des Andrea del Castagno erkennen ließen [3]. An der unteren Thronstufe befindet sich die Inschrift: ‚Opus Dominici de Venetiis.‘ [4]

In der That scheint der Künstler, indem er der Gottesmutter einen innerlichen Zug, ruhige Haltung, stilvolles Costüm beigibt, wohl empfunden zu haben, daß dies leicht verletzliche Ideal unter der Wucht des Realismus nicht bestehen könne, und so gleicht diese Figur inmitten der sehr gewöhnlichen Typen einem verlorenen Heiligenbilde zwischen profanen Sachen. Die Farbe ist hell, echt florentinisch und gleichmäßig aufgetragen, die Zeichnung verräth Studium der Modelle. Von Oeltechnik ist nichts zu erkennen.

Dem Stil Masolino's oder Fra Angelico's nähert sich die jetzt auf Leinwand übertragene Madonna mit Kind, einst am Tabernakel der Carnesecchi, natürlich und gut bewegte Gestalten. Oberhalb sieht man Gott Vater, aus dessen Mund goldene Strahlen auf die Gruppe herabfluten. Zwei einst dazu gehörige Köpfe von Mönchen befinden sich in London [5].

Seine letzten Lebensjahre brachte Domenico in Florenz zu, wo 1461 sein Tod erfolgte. Die Kirche S. Pier Gattolini enthält seine Grabstätte.

[1] Crowe und Cavalcaselle III. 48. [2] Ital. Forsch. II. 262.

[3] Johannes Baptista ist derselbe magere Act, wie ihn Andrea del Castagno in S. Croce vorführt. [4] Dazu noch: ‚Mater Dei miserere nobis.‘

[5] Crowe und Cavalcaselle III. 50. Nat.-Gal. Nr. 766.

Fra Filippo Lippi.

Während Masaccio im Carmine arbeitete, näherte sich ihm oft voll Interesse ein verwaister Knabe, der seit seinem achten Jahre dort erzogen wurde und in der Klosterschule den Studien nur widerwillig oblag, seine Gefährten aber in der Zeichenkunst überragte. Geboren um 1406 als Sohn eines Fleischers Tommaso, war er schon im zweiten Lebensjahre elternlos und der Pflege einer mittellosen Schwester seines Vaters überlassen, die ihn dem nahen Carmeliterkloster anvertraute. Etwa sechs Jahre brachte er dort zu, bis er im 15. Lebensjahre das Ordenskleid erhielt und am 8. Juni 1421 in Gegenwart des Fra Pietro da Prato Profeß ablegte: Fra Filippo wird in diesem Jahre zum erstenmal unter den Brüdern des Klosters genannt[1]. Ob er nun, wie Milanesi vermuthet, sich an Masaccio angeschlossen, ist nicht zu erweisen, allerdings wird er mit dem Beiwort ‚Maler' im Ausgabenbuch unter den Jahren 1430 und 1431 genannt; es läßt dies vermuthen, er habe innerhalb jener Zeit die von Vasari genannten Malereien in Kirche und Kloster geliefert, welche theils durch die Zeit, theils durch die Feuersbrunst von 1771 zu Grunde gegangen sind.

Daß Fra Filippo 1431 das Kloster verlassen hatte, kann man ebenfalls aus dem Ausgabenbuch entnehmen, da er von jetzt ab nicht mehr unter den Religiosen genannt wird. Der Grund zu diesem Entschluß ist unbekannt, doch scheint sicher, daß er den Erlös seiner Arbeit zum Unterhalt bedürftiger Verwandten zu spenden genöthigt war[2]. Jedenfalls hat er das Gewand seines Ordens nicht abgelegt und sich stets als Frate betrachtet, während ihn — aus dem Nekrolog zu schließen — auch das Kloster als Angehörigen nicht verläugnete, vielmehr in dauernder Beziehung mit ihm geblieben ist. Daß Fra Filippo die priesterlichen Weihen erhalten und nicht bloß Laienbruder war, erhellt aus der Bulle Eugens IV. vom 23. Februar 1442, worin er zum ‚Rector und Abate commendatario der Parochialkirche von S. Quirico zu Legnaja bei Florenz' ernannt wird. Am 27. desselben Monats wird er in sein Amt eingeführt; außerdem ist es sicher, daß er 1452 als Capellan der Nonnen von S. Niccolò in Florenz und dann bei jenen von S. Margherita in Prato fungirte[3]. Vasari gibt zu verstehen, Filippo habe nach seinem Austritt ein Wanderleben geführt; bis 1434 fehlt jedoch alle bestimmte Kunde über seine Thätigkeit. In diesem Jahre finden wir ihn im Santo zu Padua mit der Ausschmückung des Tabernakels beschäftigt, welcher die Reliquien von

---

[1] Milanesi bei Vasari II, 612.

[2] Vgl. den Brief an Piero de' Medici vom 13. August 1439 bei Gaye (I, 141 s.), worin er sich als Onkel von acht Nichten bekennt, die schwach und untauglich sind, deshalb Anspruch auf seine Fürsorge haben.

[3] Vasari II, 614, nota 1. Commentar von Milanesi zu Filippino, Vasari III, 489 s.

S. Antonio birgt, und mit Ausmalung der Kapelle des Podestà. Von diesen frühen Arbeiten ist jedoch nichts erhalten [1]. Zwar besitzen wir eine Reihe von Tafelbildern, die ihm ohne Widerspruch zugeschrieben wurden, sind aber in Beurtheilung derselben auf unser Stilgefühl angewiesen. Als das zarteste jener Werke, in denen Fra Angelico's Andachtsstimmung noch fortlebt, ist die für die Camaldulenser bei Florenz gemalte, jetzt in der Akademie befindliche Anbetung des Kindes [2] — ein bei Filippo in jener ersten Epoche beliebter Gegenstand, wenigstens gibt es drei Bilder seiner Hand, welche denselben in verwandter Stimmung darbieten. Die Scene ist überaus poetisch und idyllisch gedacht: Zwischen Felsgestein, in dämmernder Waldeinsamkeit, kniet die Jungfrau vor dem Neugeborenen auf blumigem Rasen, ein wahres Bild holder Unschuld und jungfräulicher Zartheit, während die plumpen Formen des göttlichen Kindes schon jetzt den vom Maler beliebten späteren Realismus ankündigen. Von rechts her naht der Johannesknabe, in der Höhe schwebt die Taube, zwei Engel knieen anbetend auf Wolken, die Gegenwart des Ewigen ist durch zwei Hände angedeutet. Rechts im Vordergrunde kniet der Stifter des Bildes, ein bärtiger Camaldulenser.

Verwandt mit diesem, fast eine Wiederholung desselben, ist das Motiv im Berliner Museum, dessen landschaftliche Reize mit noch größerer Sorgfalt behandelt sind. Der dichte Wald, mit vielen Einzelheiten, wird hier durch den vom Christuskinde ausgehenden Schein erhellt. Mutter und Kind tragen massiven goldenen Nimbus, und anstatt der zwei Hände sieht man oben die Halbfigur Gott Vaters mit ausgebreiteten Armen. Auf einem Felsen steht der kleine Johannes, in pathetischem Gestus seine Würde als Vorläufer ankündigend. Von der Taube des Heiligen Geistes senkt sich ein goldener Strahlenregen auf das Kind herab, und im Hintergrunde sieht man einen ehrwürdigen Mönch, vielleicht den hl. Bernhard, auftauchen. Das Bild ist mit Frater Filippus bezeichnet. Der Eindruck bleibt auch hier der feierlicher Andacht, geschlossener Stille. Die Carnation, zart rosig, wie bei Masolino und Fra Angelico, das helle Gewand in strengen, edlen Faltenlagen, stechen wunderbar leuchtend von der dunkeln Folie des Waldes ab.

Noch einmal bearbeitete Fra Filippo dieses Thema in dem lieblichen Bilde aus dem Kloster der Annalena zu Florenz, jetzt in der Sammlung der Akademie [3]. Auch hier liegt der neugeborene Erlöser im Walde, aber die feierliche Stille mangelt: neben Maria kniet auch Joseph anbetend, zu denen sich noch rechts Magdalena, links Hieronymus, weiter zurück Hilarion [4] ge-

[1] Gonzati, Basilica di S. Antonio, I, XXI, nota 1. Doc.; Anon. Morelli p. 5. 28; Vasari II, 619, nota 3. Im Santo malte nach dem Anon. Filippo am ersten Pfeiler links eine Krönung Mariä.

[2] Quadri picc. No. 26. [3] Quadri picc. No. 12.

[4] Richa (Chiese fior. X, 145) bemerkt, daß in Hilarion das Portrait Roberto Malatesta's, des Bruders der Annalena, gegeben sei.

sellen; aus einem Gemäuer des Hintergrundes sehen wir Ochs und Esel hervorschauen. Die Ferne bildet eine Landschaft mit Hirten und eine Glorie von Engeln.

Vom Geiste des Masaccio, wenigstens von der Großartigkeit seines Stils, ist in Fra Filippo's ersten Werken kein besonderer Anklang zu finden. Seine Gestalten sind milder, haben auch nichts von der Derbheit der Uccelli, Castagno und Domenico, dagegen erinnert er im Aufbau seiner Madonnen an gewisse Bildhauer, besonders an Desiderio da Settignano und Mino da Fiesole. Mit der Zartheit dieses Ideals in jener ersten Epoche contrastirt seltsam die kurzhalsige Figur des Kindes, mit schwerem Kopf und blödem Ausdruck, in welcher der Naturalismus jener Zeit seine Wirkung äußert. Im Landschaftlichen nähert sich Filippo mehr der Natur, als Masolino und Angelico, und im Vortrag des leuchtenden Colorits bekennt er sich als einen der ersten Techniker der neueren Schule.

Domenico Veneziano gedenkt in seinem oben citirten Briefe an Piero de' Medici eines an Fra Filippo verdungenen Altarbildes für S. Spirito, ‚womit jener wohl erst in fünf Jahren zu stande kommen würde'. Dieses von Gherardo Barbadori für seine Familienkapelle bestellte Werk ist zugleich das erste sicher datirte, mit der Jahreszahl 1438 [1]. Wir sehen hier Maria zwischen Engeln stehend, das Kind an zwei knieende Heilige, Nicolaus und Augustinus, darreichend. Musicirende Engel sitzen auf den Stufen des Thrones. Eine Mauer, über welche der blaue Himmel hereinsieht, schließt nach hinten die Scene ab, während unterhalb ein Carmelitermönch als Zuschauer auftritt. Großartig im Stil der mehr rundlichen, aber kräftigen Formen besitzt auch dieses Werk noch den Charakter andächtiger Beschaulichkeit. Die dazu gehörige Predella finden Crowe und Cavalcaselle in einer jetzt der Akademie in Florenz gehörigen wieder, mit Darstellung der Verkündigung und einigen anderen Scenen [2].

Gleichzeitig mit diesem Bilde entstand die jetzt der Galerie des Lateran einverleibte, nicht minder großartige Krönung Mariä, mit Donatorenpaar und musicirenden Engeln, bestimmt für die Kapelle von S. Bernardo in Montoliveto [3].

Filippo mochte durch dieses und andere Werke in Florenz Ruhm erlangt haben, erfreute sich auch der Protection der Medici. Pietro hatte ein Bild

[1] Jetzt im Louvre Nr. 234. Die Tafel für die Cappella Barbadori wurde 1436 von den Capitani della Compagnia d' Or S. Michele für 40 Goldgulden an Filippo verdungen. Vasari (II, 618) bemerkt: ‚opera rara e da questi nostri maestri stata sempre tenuta in grandissima venerazione.' .

[2] Saal der groß. Gem. Nr. 42.

[3] Für Messer Carlo Marsuppini in Arezzo. Als der Convent 1785 aufgehoben wurde, kam die Tafel in Besitz des Hauses Lippi daselbst, wo sie bis 1841 blieb. Dann kaufte sie Ugo Baldi; von ihm gelangte sie nach Rom in den Besitz Papst Gregors XVI. Vgl. Lermolieff, Die Galerien 2c., S. 102.



Fra Filippo Lippi, Krönung Mariä. Akademie in Florenz. (Zu S. 297.)



bei ihm in Auftrag gegeben: am 13. August 1439 wandte sich der Frate bittend an seinen Gönner, ihm ein wenig Brod und Wein auf Rechnung seiner Bezahlung zukommen zu lassen, da er einer der ärmsten Mönche in Florenz sei und sieben hilflose Nichten zu versorgen habe. Gaye macht dazu die Bemerkung, daß die rohe, aber ungekünstelte Sprache dieses Briefes nicht von dem Leichtsinn Zeugniß ablege, dessen ihn Vasari beschuldigt[1]: ‚Wir finden ihn mit Familiensorgen schwer belastet und alles das ein Jahr darauf, nachdem Domenico geschrieben, Fra Filippo habe eine Tafel in Arbeit, die er in fünf Jahren nicht vollenden könne, wenn er auch Tag und Nacht arbeite.' Der Leichtsinn des Malers, dessen Vasari in dem Bericht von der Entführung der Nonne Lucrezia Buti in Prato gedenkt, ist aber doch nicht abzuläugnen; denn die von Milanesi[2] in seinem gründlichen Commentar beigebrachten historischen Belege, insbesondere die Klageschrift[3] gegen den Frate, aus dem Staatsarchiv in Florenz, ergeben, daß Lucrezia Buti Professin im Convent S. Margherita zu Prato war, daß sie 1456 aus demselben flüchtete und im Hause des Fra Filippo ihren Aufenthalt nahm, wo sie einen Sohn Namens Filippino gebar. Durch die geistliche Behörde veranlaßt, erneuerte sie 1459 ihre klösterlichen Gelübde, kehrte aber 1461 in Gesellschaft ihrer Schwester Spinetta in das Haus des Frate zurück. 1465 wurde Alessandra, die Schwester Filippino's, geboren, welche ihr Bruder 1487 an einen gewissen Ciardo di Giuliano verheiratete. Dieser Schwester gedenkt Filippino auch in seinem Testamente vom 21. September 1488, indem er ihr das Haus in Prato vermacht[4]. Milanesi versichert, was indes kaum glaublich erscheint, Fra Filippo habe mit päpstlicher Dispens Lucrezia Buti geehelicht, wie es auch einige Zeitgenossen behaupten[5]. Nachdem er seiner geistlichen Aemter enthoben war, blieb er auf den Erwerb durch die Malerei allein angewiesen.

Dem Bilde von Montoliveto gleicht sehr die für das Nonnenkloster S. Ambrogio in Florenz bestimmte Krönung Mariä, welche sich jetzt in der Akademie daselbst befindet. Wir erhalten hier zugleich Bestätigung, daß der Maler 1451 noch das Ordenskleid der Carmeliter trug, denn in dem rechts knieenden Mönche, mit groben und ältlichen Zügen, ist durch die auf ihn hinweisende Inschrift auf einem Bande: ‚Is perfecit opus', der Autor selbst kenntlich geworden. Aus einer von Baldinucci mitgetheilten Urkunde ersehen wir ferner, daß der Preis 1200 Lire betrug[6], eine für jene Zeit ansehnliche Summe,

[1] Carteggio I, 142. [2] Vasari II, 633 ss.

[3] L. c. p. 637. Diese ‚tamburazione' datirt vom 8. Mai 1461.

[4] Filippino machte sein Testament vor jener Reise nach Rom, wo er die Kapelle der Caraffa in der Minerva ausmalte.

[5] L. c. p. 638. ‚Qui plurima et nefanda scelera perpetravit', heißt es im Breve, 15. Juli 1455.

[6] Baldinucci I, 509: ‚Fra Filippo dipintore deve avere adì 9 di giugno lire 1200 per dipintura della tavola di s. Ambrogio.'

die wohl ausreichen konnte, des Malers Familiensorgen abzuhelfen. Die stattliche Composition, oben mit drei Rundbogen geschlossen, zerfällt in vier Hauptgruppen. Den höchsten Theil des terrassenartig aufsteigenden Thrones nimmt die Krönungsscene ein, wobei Maria halb im Profil sichtbar ist. Vier Engel stehen zur Seite, während im Hintergrunde rechts und links, je unter einem Bogen, Reihen von Engeln mit Lilien, dazwischen Heilige, auftreten. Auf einer etwas tieferen Plattform vor dem Throne findet sich eine zwanglos geordnete Gruppe knieender Gestalten zusammen, während in den Ecken stehende Figuren das Bild abschließen. Neben dem mittelsten, die Krönung umfassenden Bogen sieht man in zwei Medaillons eine Verkündigung. Die Aufmerksamkeit der assistirenden Heiligen auf die Feier ist nicht bedeutend, denn die meisten sind dem Beschauer halb oder ganz zugewendet. An diese schließt sich eine jugendliche Mutter mit zwei Kindern an. Fra Filippo, daneben knieend, faltet zwar die Hände, richtet aber seinen Blick auf die Gruppe, in der natürlich Lucrezia und ihre beiden Kinder dargestellt sind. Denn jenes weibliche Portrait kehrt auf den späteren Bildern des Frate als Madonna wieder, wie ja nach Vasari's Bericht die Leidenschaft des Malers daher ihren Ursprung nahm, daß er Lucrezia als Modell für eine Gottesmutter verwendet hatte[1]. Im ‚Riposo‘ des Borghini, welcher die Tafel noch in der Sacristei der genannten Kirche sah, finden wir übrigens die Bemerkung, daß am Fuß derselben der Name Frater Filippus gestanden habe[2], nebst einer weiteren Angabe.

Im Jahre 1447 vollendete der Künstler auch die jetzt im Londoner Museum befindliche Vision des hl. Bernhard. Das Werk hatte seinen Platz über der Thür der Cancelleria im Signorenpalast, und der Preis betrug 40 Lire[3]. Ein zweites Bild im Palazzo, nach Vasari eine Verkündigung, ist verloren.

Diese Aufträge bedeutender Familien sind auf Cosimo's und der Seinigen Begünstigung des Malers zurückzuführen. In einem von Crowe und Cavalcaselle mitgetheilten Briefe[4], den Giovanni de' Medici 1456 an Bartolommeo Serragli in Neapel schrieb, findet man die Notiz, ‚daß Fra Filippo sich in Prato niedergelassen habe und daß von ihm wohl ein Bild für den König Alfonso zu erhalten wäre‘. Es ist daraus zu ersehen, wie solche Geschenke an fürstliche Häuser bei den Medici üblich waren, sich deren Gunst zu erhalten. Die Bestellung, wozu Giovanni de' Medici anregte, erfolgte wirklich, denn am 20. Juli 1457 schrieb der Maler an ihn aus Florenz: ‚Ich sende Euch die Zeichnung.‘ Dieselbe, dem Briefe beiliegend, enthält in der Mitte die Jungfrau, das Kind anbetend, rechts einen älteren Heiligen, links einen jüngeren,

[1] Baldinucci I, 620. [2] Borghini, Riposo, Milano 1807, II, 108 in nota.

[3] Baldinucci l. c. p. 598.

[4] III, 61 f. Es heißt in dem Briefe: ‚et s' el Signor Conte deruano ne vuole un' altra (tavola) tornando tu in qua puoi pigliare il disegno et esserne sollicitatore, et se lui non hara pressa, credo la potra havere massime hora che Fra Filippo è ridutto a Prato.‘

beide knieend [1], dazu einen gotischen Rahmen. Mehrfache Bitten um Geld lassen jedoch erkennen, daß trotz vieler Beschäftigung die Lage des Malers eine keineswegs günstige war [2].

In Prato hatte ihm Inghirami, Probst und Oberaufseher in der Pieve [3], ein Bild in Auftrag gegeben, den Tod des hl. Bernhard, welches noch jetzt in der Kathedrale sich befindet. Schon früher war ein Plan vorhanden gewesen, den Chor derselben mit Fresken zu versehen, aber Fra Angelico hatte die Berufung abgelehnt, und die Sache war zum Stillstand gekommen: nun wurde Filippo in Vorschlag gebracht, und 1456 hatte dieser sich in Prato niedergelassen. Er unterbrach seine Arbeit in der Pieve jedoch mehrmals innerhalb der ihr gewidmeten acht Jahre infolge von anderweitigen Aufträgen. 1458 mochte das für Neapel bestimmte Werk, mit dem hl. Michael, wovon eine Zeichnung bereits eingesendet worden, fertig sein, denn am 27. Mai dieses Jahres schrieb Giovanni de' Medici an Bartolommeo Serragli und bestätigte die erhaltene Nachricht, das Bild sei dem König überreicht worden und habe dessen Beifall gefunden [4]. Während Fra Filippo für die Nonnen von S. Margherita zu Prato das Altarwerk malte, traf er mit der Tochter des Francesco Buti [5] zusammen, bediente sich ihrer Züge als Modell für die Madonna und kettete sie fortan an seine Person, ein Umstand, der nur aus der verfallenen Klosterzucht erklärlich wird. Von den Bildern jener späteren Epoche ist der hl. Bernhard, für Inghirami in Prato gemalt, ein stattliches Bild voll Empfindung, aber coloristisch doch nicht so vollendet wie die Krönung Mariä in Florenz.

Die Malereien im Dom behandeln das Leben des Täufers und des hl. Stephanus. Ersterer war Patron der Republik Florenz, zu welcher Prato gehörte, letzterer der der Stadt Prato selber.

An der Decke sehen wir, von Engeln umgeben, die vier Evangelisten. Die Geschichte des Täufers nimmt die rechte Wand ein. Den oberen Abschluß bilden zwei Felder mit der Geburt des Johannes und der Namengebung. Darunter sieht man den Knaben von seinen Eltern Abschied nehmen, um in die Wüste zu gehen, wo man ihn bald einsam wandelnd, bald im

[1] Gaye, Carteggio. I, 175 s.

[2] Baldinucci (I, 509) berichtet, er habe in einem Diarium des Neri di Lorenzo di Bicci unterm 1. Februar gefunden, daß Fra Filippo diesem 230 Stück ‚pezzi d'oro fino' versetzte. Im obigen Briefe klagt er: ‚qui ne muoro e vore' poi partirmi'. Vermuthlich drückten ihn Schulden, und verfolgten ihn seine Gläubiger. In den ‚Estratti' aus dem Tagebuch Neri's bei Vasari (II, 84, nota 2) heißt es: ‚Adì 1° di febbrajo 1454. Richordo chel detto dì frate Filippo dipintore mi lasciò di suo pezzi 200 doro fine perchè gliele serbassi. o chio ne facessi quello mi direbbe.'

[3] Prato war damals noch nicht Stadt, der jetzige Dom noch Pieve.

[4] Gaye I, 180.

[5] Von Crowe und Cavalcaselle (III, 65) fälschlich Holzhändler genannt, in Wirklichkeit setajolo.

Gebete und endlich der Menge predigend findet. Die untere Abtheilung zeigt das Gastmahl des Herodes und die damit verknüpften Scenen. Alles Einzelne ist hier von großer Vollendung, sorgfältiger Modellation, auch mit Schönheitsgefühl entworfen, die Composition aber ohne dramatisches Leben, innere Einheit und deshalb als solche wirkungslos.

Die Geschichte des hl. Stephanus beginnt mit der Geburt desselben und führt dann die Rettung des Kindes aus den Klauen eines Dämons vor, der es geraubt hat. Darunter sehen wir die Ordination, die Befreiung eines Besessenen, die Predigt in der Synagoge und das Martyrium. Die unterste Abtheilung zeigt die Klage der Gemeinde um seinen Tod, wobei einige Mönche den Dienst verrichten. Letztere Composition ist etwas dürftig und leer, denn die Figuren sind ohne inneren Zusammenhang horizontal auf zwei Stufen postirt. Aus ihrer Mitte ragt Carlo de' Medici hervor, welcher nach Inghirami's Tode dem Dombau vorstand. Auf dem Podium zur Linken sehen wir die Inschrift: ‚Frater Filippus op.' Die Hinterwand des Chores zeigt die Gestalten der hll. Gualbertus und Albertus. Das Fenster besitzt eine Glasmalerei, vermuthlich nach Zeichnungen Fra Filippo's: die Spende des heiligen Gürtels an Thomas, von Prete Lorenzo gemalt [1].

Der Maler hatte, wie schon betont, diese Arbeit mehrmals im Stich gelassen. 1461 war er nach Perugia gereist, um dort die Fresken des Benedetto Buonfigli in der Kapelle des Municipalpalastes abzuschätzen [2], und im November 1463 sah sich die städtische Behörde zu Prato in die Lage versetzt, Fra Filippo zu nöthigen, sein Werk fortzuführen, für das er bereits Theilzahlungen erhalten. Man wollte die Intervention Messer Carlo's de' Medici in Anspruch nehmen, indes ließ sich der Maler auch so bewegen, dasselbe zum Abschluß zu bringen.

Uebersehen wir nun die Reihe seiner Leistungen, so ergibt sich, daß er zuerst durch Fra Angelico's ideale Richtung beeinflußt wird, wie seine lieblichen, das Kind anbetenden Madonnen erkennen lassen, während in der derben Formsprache des Christuskindes sich jene Richtung hervordrängt, die ihn in den mittleren Jahren beherrscht. Das Frescowerk im Dome zu Prato läßt nur durch statuarische Auffassung einzelner Gestalten, nicht in Disposition des Ganzen, die Erinnerung an Masaccio wach werden; denn das Figürliche ist bei aller Symmetrie und pyramidalem Aufbau zumeist steif und inhaltslos, verdient auch nicht das übertriebene Lob, das ihnen Crowe und Cavalcaselle spenden. Edle Einfachheit, tiefinneres Leben, Verschmähen alles Prunkes, wie es Masaccio's Compositionen eigen ist, würde man vergebens suchen. Die Freude an modischen Trachten und Schmuck erinnert an Masolino, und

[1] Vgl. C. F. Baldanzi, Descrizione della cattedrale di Prato 1836, und Pitture di Fra Filippo Lippi, Prato 1835.

[2] Vasari II, 626. Mariotti, Lettere pittor. perug. p. 132 ss.

es mag wohl sein, daß Michelangelo hier das Vorbild für seine verwickelten Kopftücher weiblicher Gestalten gefunden hat. Die häufig angebrachten Portraitfiguren dienen mehr zum Ausbau leerer Stellen, als zur wirklichen Erklärung innerer Vorgänge. Hier befindet sich die Kunst schon stark auf dem Wege des modernen Abfalls von dem alten Princip des Componirens, nur soviel Personen zu verwenden, als zum Erklären des Vorganges nöthig sind und in ihnen den Hauptgedanken erschöpfend reflectiren zu lassen.

Von kleineren Bildern aus jener Zeit sind zu nennen: in der Galerie von Prato die Uebergabe des heiligen Gürtels an Thomas durch Maria, welcher mehrere Heilige, darunter Tobias mit Raphael und die hl. Margaretha, anwohnen, dann das ehemals dem Uffizio del Ceppo angehörige Altarbild, die Jungfrau zwischen den hll. Johannes Baptista und Stephanus, während der Gründer, Francesco di Marco Datini, vier arme Insassen des Ceppo präsentirt [1]. Bekannter ist die Madonna im Pitti zu Florenz, ein Rundbild, welches die Beziehungen von Mutter und Kind in rein weltlicher Form ausspricht [2]. Mit Fra Filippo werden diese Darstellungen Mode, in denen die neuere Schule das idyllische Moment des Familienlebens als unerschöpfliches Thema durchbildet. Der kirchliche und religiöse Geist, das Bewußtsein göttlicher Mysterien tritt hier ganz zurück: Maria erscheint im Zeitcostüm, weltlich durch Haartracht, Stirnband und mit vielfach gefälteltem Kopftuch, im Charakter eines Modells von unregelmäßigen Zügen, mit eingebogener Nase, sehr hoher Stirn, schlankem Halse, im Ausdruck noch ernst und sinnend. Die Gruppenbildung erinnert an gleichzeitige Sculpturen der dortigen Schule, zumal an Desiderio da Settignano. Der Christusknabe zeigt derbe, fleischige Glieder, kurzen Hals, verschobenen, eckigen Kopf mit aufgestülpter Nase und bleibt im Ausdruck ohne jedes höhere Leben.

Das Bild in den Uffizien, für die Kapelle des Hauses Medici gefertigt, ist für diese Auffassung bezeichnend. Maria schaut anbetend auf das Kind, welches zwei Engelknaben zu ihr emporhalten, während es seine Arme nach dem Halse der Mutter ausstreckt. Dazu landschaftliche Ferne.

Eine Halbfigur der Madonna in einer Nische mit dem vor ihr auf der Brüstung sitzenden Kinde finden wir im Museum zu Berlin [3].

Seine letzte Thätigkeit widmete Fra Filippo dem Dom in Spoleto, wo er die Apsis mit Scenen aus dem Marienleben schmückte, und zwar mit Hilfe seines Schülers, des Fra Diamante. Die Motive sind: Verkündigung, Geburt Christi, Tod und Verherrlichung Mariä. Die halbkreisförmige Nische, mit ihren gerundeten Flächen, bot dem Maler ein schwieriges Terrain, und so erklärt es sich, daß manches nicht gelingen wollte. Aus der stattlichen Be-

[1] Crowe und Cavalcaselle III. 70. [2] Nr. 238.

[3] Die Berliner Galerie hat mehrere echte Bilder, von denen Nr. 69 als das für den Maler am meisten charakteristische zu nennen ist. Vgl. auch Lemolieff, Die Werke rc. S. 379.

zahlung von 200 Ducaten für den Schüler ist ferner zu entnehmen, daß derselbe vielen Antheil an der Malerei gehabt hat. Jedenfalls steht dieselbe an Solidität der Ausführung und auch coloristisch hinter jener im Dome von Prato zurück.

Die Chornische wird in der unteren Hälfte durch zwei Pilaster in drei ungleiche Felder zerlegt, deren mittleres das breitere ist. Links sehen wir die Verkündigung, rechts die Geburt. Das Mittelbild enthält den Tod Mariä und scheint in der Anordnung identisch mit der Scene an der Bahre des hl. Stephanus in Prato, nur daß die sehr gealterte heilige Jungfrau jetzt die Mitte der Composition einnimmt und die Apostel assistiren, während als Hintergrund eine felsige Landschaft dient, von der die lichtvolle Gestalt Christi in Mandorla sich abhebt, die Seele seiner Mutter empfangend. Die ganze obere Abtheilung nimmt die Krönung Mariä ein, wohl die beste der hier ausgeführten Compositionen, einst von Spagna bewundert, der sie 1521 in S. Jacopo zu Spoleto wiederholte. Die Anordnung knieender Propheten und Sibyllen ist hier neu, fand aber bei den Künstlern fortan Nachahmung.

Der Maler wurde in Spoleto vom Tode überrascht, noch ehe seine Fresken vollendet waren, und im Dom begraben. Einige Jahre später ließ ihm sein Sohn Filippino auf Kosten Lorenzo's de' Medici daselbst ein marmornes Denkmal errichten, für welches Poliziano die Inschrift anfertigte [1]. Der Nekrolog der Carmeliter besagt, ‚daß am 9. October 1469 Frater Filippus, Sohn des Tommaso Lippi aus Florenz, ein hochberühmter Maler, in Spoleto verschieden sei, während er den hohen Chor des Domes ausmalte, und daselbst vor dem mittleren Thor der Kirche seine Grabstätte fand. Er erlangte solchen Beifall in Kunstleistungen, daß ihn darin kaum ein anderer seiner Zeitgenossen erreichte, wie jene Werke im Dome zu Prato und andere hinlänglich darthun‘ [2].

Fra Diamante, nachdem er den Cyklus in Spoleto vollendet, kehrte nach Prato zurück und unterrichtete Filippino, der damals zwölf Jahre zählte, in der Malerei, für die er besondere Anlagen zeigte. Auf Fra Diamante's Rath schickte Lucrezia ihren Sohn nach Florenz zu Verwandten, die ihn Sandro Botticelli's Leitung übergaben.

Fra Diamante, geboren um 1430 in dem Flecken Terranova, bei Castel Valdarno im Florentinischen, wurde noch jung von Feo, seinem Vater, dem Carmeliterkloster übergeben, wo er Profeß ablegte, als Fra Filippo schon seit 14 Jahren das Kloster verlassen hatte, um nicht mehr dahin zurückzukehren, wodurch der Irrthum Vasari's, sie hätten zusammen das Noviziat absolvirt,

[1] Das Monument, 18 Jahre nach dem Tode des Malers errichtet, zeigt sein Bildniß und das Wappen der Lippi.

[2] Vasari II, 628, nota 2. Ex cod. Magliab. bei Baldinucci I, 510.

sich erledigt. Fra Diamante zeigte Neigung zu künstlerischer Thätigkeit und wurde auf Ansuchen Filippo's diesem als Lehrling anvertraut, so daß er ihn schließlich in Prato und Spoleto unterstützen konnte. Während er in Prato der Malerei oblag, forderten ihn 1463 seine Oberen nach Florenz, wo man ihn einsperrte. Auf Ansuchen der Florentiner Commune erhielt er die Freiheit zurück, vertauschte aber seinen Orden mit dem von Vallombrosa, und wurde danach 1466 Cappellan bei S. Margherita zu Prato an Stelle Fra Filippo's. 1472 erscheint sein Name unter den Malern von S. Luca, indem er im Kloster S. Pancrazio zu Florenz weilte.

Im Carmeliterconvent zu Prato hat er viele Malereien gefertigt, welche nach Aufhebung desselben untergingen, ebenso wie jenes Fresco im Porticus des Communalpalastes daselbst, welches er 1470 im Auftrag der Behörde übernahm, und wodurch man das Andenken des tapferen Podestà Cesare Petrucci ehren wollte. Milanesi schreibt ihm ein der Familie Berti in Prato angehöriges Bild zu, einst in der Cappella Dragoni des Carmine, welches, den Stil seines Lehrers Filippo nachahmend, Hieronymus, an den Seiten Johannes Baptist und die hl. Thekla, darstellt [1]. Zur Beurtheilung der Leistungen Fra Diamante's möchte dieses schwache Stück nicht ausreichen.

Uebrigens fand Milanesi, daß unter den Malern, welche einst die Kapelle Sixtus' IV. im Vatican schmückten, auch Fra Diamante thätig gewesen sein muß. Die Bibliothek der Poppi in Casentino besitzt ein Manuscript aus dem säcularisirten Vallombrosaner Kloster S. Fidele, mit einer Notiz, daß Sixtus IV. an Don Diamante eine Pension von 100 Ducaten auf die Einkünfte jenes Klosters anweist, um ihn für die Malereien zu belohnen, die jener in der päpstlichen Kapelle zu Rom ausführte. Infolge dessen erhob sich ein Streit zwischen dem gedachten Kloster und Don Diamante, welcher sich mehrere Jahre lang hinzog und erst 1492 beigelegt wurde, indem man jene Pension auf 36 Ducaten beschränkte. Nach 1492 sind Nachrichten über Fra Diamante nicht mehr zu finden. Milanesi meint übrigens, ‚daß die dem Don Bartolommeo della Gatta von Vasari zuertheilte Wandmalerei (Uebergabe der Schlüssel an Petrus) eher von Fra Diamante mit Hilfe Filippino's gefertigt sein könnte' [2], und citirt des Francesco Albertini zuerst 1510 gedrucktes Werk: „De mirabilibus novae et veteris urbis Romae“, worin es in Betreff der Sixtinischen Kapelle heißt, daß hier die Werke des „Petri de Castro Plebis, et Alexandri et Dominici, et Cosmi atque Philippi florentinorum“ zu finden seien.

‚Wenn nun Albertini in Uebereinstimmung mit Vasari, die ersten vier Maler anlangend, von Signorelli und Don Bartolommeo della Gatta schweigt und an dessen Stelle einen Filippo aus Florenz nennt, womit nur Filippino gemeint sein könne, so dürfte ihm mehr Glauben beizumessen sein, als dem

[1] Vasari II, 611. [2] Vasari l. c.

Vasari, der vierzig Jahre später urtheilte; demnach könne die dem della Gatta zugewiesene Composition dem Diamante und Filippino angehören. Albertini habe dabei nur an letzteren gedacht, da dessen Ruf noch frisch und größer war, als der des Mönches von Vallombrosa.'

Ein anderer Schüler Fra Filippo's war Jacopo dell' Sellajo, geboren 1442 in Florenz als Sohn des Arcangelo di Jacopo Sellajo, gestorben 1493 daselbst. Von den zwei Tafeln, welche Vasari als für das Kloster von S. Frediano gemalt anführt, war jene mit der Pietà noch zu P. Richa's Zeiten an Ort und Stelle. Sie wurde 1483 verdingt, später erhob sich Streit über den Preis zwischen der Compagnia di S. Frediano und dem Sohn des Jacopo, Arcangelo, worauf Ridolfo del Ghirlandajo und Bugiardini am 24. März 1517 die Tafel auf 170 Lire schätzten. Als 1520 der Altar erneuert wurde, ersuchte man den Arcangelo, das Werk seines Vaters zu restauriren und vergoldetes Ornament aufzulegen, wobei weitere 70 Lire gespendet wurden; daher mag es kommen, daß die jetzt in Berlin befindliche Tafel[1] dem Ghirlandajo und Filippo zugeschrieben wurde. Das andere Bild Jacopo's wird die Kreuzigung sein, zur Zeit in der Sacristei von S. Frediano befindlich, worin der Autor sich als schwächlichen Nachahmer Botticelli's zu erkennen gibt. Am Fuße des Kreuzes sehen wir Magdalena, daneben Maria, Johannes und mehrere Heilige.

Benozzo Gozzoli.

Während die florentiner Schule als Erbtheil der großen Trecentisten Gemessenheit und eine Vortragsweise liebt, die zuweilen bis ans Herbe streift, durchbricht Fra Filippo's Weltlust zuerst ihre ernste Richtung. Zwar behandelt er nur religiöse Objecte, aber seine Wandbilder in Prato, die mehrfach ausgeführte Krönung Mariä, die späteren Madonnen lassen erkennen, daß kirchliche Aufgaben nicht mehr um ihrer selbst willen da sind, sondern, damit er seinem Behagen an stattlichen und würdevollen Männer- und Frauengestalten, an heiterer Kinderwelt Genüge leiste. Diese Ansicht findet in weit höherem Maße ihren Vertreter in Benozzo Gozzoli, dem Schüler Fra Angelico's. Er ist es, der den von Masolino angeschlagenen Zug der Lust am Aeußerlichen, an Schmuck und Zeitcostüm, das genrehafte Element, am freiesten entwickelt. In seinen Jugendwerken finden sich Anklänge an Fra Angelico's idealen Stil, aber diese sind mehr äußerlicher Natur, als im Wesen seiner Richtung begründet.

Benozzo ist ein überaus fruchtbarer Maler und hat uns die Uebersicht seines Entwicklungsganges erleichtert, indem er allen Werken Namen und Jahreszahl beifügte. Dem Drange einer leicht schaffenden Phantasie und der Freude an der Natur überlassen, deren weite Gebiete er nach allen Seiten hin

[1] Nr. 538.

durchmißt, sucht er diese Eindrücke in einer Ueberfülle von Dingen zu realisiren. Auch ist er ein glücklicher Entdecker landschaftlicher Reize in der Umgebung der Städte, Flecken und Villen, ja ein wirklicher Culturmaler seiner Zeit, der mit geschwätziger Zunge zu erzählen vermag wie kein anderer. Freilich leidet unter dieser Fülle des Gebotenen und Breite des Vortrags der Kern seiner Bilder, und das historische Moment löst sich in novellistische Episoden auf, die mit der Anmuth eines italienischen Dichters vorgeführt sind. Manche Flüchtigkeit der Perspective ist von solcher Weise untrennbar, und so erinnert er zuweilen an späte Giottisten, auch ist seine Technik ungleich, theilweise hart und scharf, dann wieder in Umriß wie Modellirung roh und ganz oberflächlich. Alles in allem aber fesselt er durch gesunde Lebendigkeit seiner Personen und Naivität des Erfindens.

Benozzo di Lese di Sandro ist, nach seinen eigenen Angaben zum Kataster[1], 1420 in Florenz geboren. Der Beiname Gozzoli findet sich erst im alten Buch der Malergenossenschaft, doch vermuthet Milanesi, daß er ein späterer Zusatz ist, indem auch Vasari ihn erst in der zweiten Ausgabe beifügt. Zunächst schloß er sich an Fra Giovanni an und ward dessen bevorzugter Gehilfe, folgte ihm auch nach Rom[2] und Orvieto, wo er sich an der Ausmalung der Kapelle im Dom betheiligte. Fra Angelico hatte ihn als seinen Nachfolger daselbst vorgeschlagen, aber das Probestück scheint in Orvieto nicht gefallen zu haben, und er verließ die Stadt, nicht um Florenz, sondern Montefalco, bei Foligno in Umbrien, aufzusuchen, wohin ihn Beziehungen zum Dominikanerorden gelenkt haben mögen. An diesem abgelegenen Ort richtete er sich 1449 ein und erhielt auch Beschäftigung.

In S. Fortunato, außerhalb der Stadt, sieht man am Portal ein viel beschädigtes Fresco, mit dem Namen Benozzo und der Zahl 1450, eine Maria mit Kind, von Franciscus, Bernardin und mehreren Engeln umgeben; dann, über dem Altar des hl. Fortunatus, dessen Triumph; an einer Wand die Verkündigung, und am Hauptaltar die Uebergabe des heiligen Gürtels an Thomas, ein Bild, welches Anklänge an Fra Angelico enthält und sich jetzt im Museum des Lateran befindet.

In der verlassenen Kirche S. Francesco zu Montefalco malte er das Leben des Titularheiligen in 13 Bildern, und zwar, der Inschrift auf einer Rolle nach, im Jahre 1452. Dieselben umziehen in dreifachem Fries den sechseckigen Chorraum[3] und sind zum Theil lobenswerth, andere zeigen

[1] Gaye I, 271 s. Ueber die Differenz der Angaben von Benozzo und dessen Vater siehe Milanesi bei Vasari III, 45 s., nota 1.

[2] Vasari berichtet, er habe in der Kapelle der Cesarini (Araceli) ein Fresco gemalt, Antonius und zwei Engel darstellend. Aber erst 1490 haben die Cesarini diese Kapelle übernommen. Vgl. Platner und Bunsen, Rom III, I, p. 357.

[3] Unter jedem Bilde findet sich die Erklärung des Gegenstandes. Dazu der Name Benotius Florentinus und Jahr.

schwach giotteske Richtung und flüchtige Hand. Verglichen mit den ersten Arbeiten in S. Fortunato ergibt sich, wie schnell Benozzo seinem eigentlichen Gebiete, dem Realismus, zueilt. Eigenthümlich aber fügt es sich, daß der abgeschwächte Stil Fra Angelico's durch Benozzo in diesen Winkel Umbriens getragen wird und von hier aus seine Wirkung auf Maler wie Pietro Antonio, Niccolò Alunno, Matteo von Gualdo u. a. ausübt. Neben dem Chor bemalte er in S. Francesco auch die Kapelle des hl. Hieronymus, indem er an der Decke die vier Evangelisten in der Weise Fra Angelico's, an den Seitenwänden zwei Scenen aus dem Leben des Titularheiligen, an den Pilastern das Martyrium des heiligen Sebastian, am Eingangsbogen Katharina und Bernardin anbrachte. Das Altarbild zeigt die thronende Jungfrau mit Kind, begleitet von Heiligen, darüber den Gekreuzigten mit Engeln und einem knieenden Mönch, vielleicht Frater Jacobus de Montefalcone als Stifter jenes Werkes. Die Inschrift ergibt das Jahr 1452.

Der kurze Zeitraum, in dem alle diese Bilder ausgeführt wurden, läßt vermuthen, daß ihm ein Gehilfe zur Seite stand, außerdem sind Composition und Technik oft sehr mangelhaft. Bis 1456 scheint Benozzo in Montefalco geblieben zu sein, denn in diesem Jahre lieferte er eine Tafel für die Sapienza Nuova in Perugia [1], Maria, von Heiligen begleitet, welche sich jetzt in der Akademie daselbst befindet und als Werk Benozzo's vom Jahre 1456 inschriftlich beglaubigt ist. Sie wiederholt den Stil der Arbeiten in Montefalco.

Hierauf wandte sich Benozzo nach Florenz, wo ihm die Medici, wohl in Rücksicht auf das gute Andenken seines Lehrers Fra Angelico — und, da Fra Filippo nach Prato gezogen war — die Ausmalung ihrer Kapelle im jetzigen Palazzo Riccardi übertrugen. Die Correspondenz des Malers mit Piero de' Medici ist uns in drei Briefen [2] aus dem Jahre 1159 erhalten, in welchen manche Einzelheiten erwähnt sind. Für die Altarnische der Kapelle war eine Anbetung der Könige bestimmt, an den Wänden sollte der Zug derselben zur Krippe des Erlösers Platz finden. Sei es nun, daß diese neue, seiner innersten Natur zusagende Aufgabe besondere Kräfte und Sympathien in Benozzo weckte, sei es, daß Florenz mit seinen Anregungen nach dem Aufenthalt im stillen Montefalco ihn begeisterte: sicher ist, daß er erst bei Lösung dieser Aufgabe sich seiner Eigenart recht bewußt und zu leichtem Schaffen angeregt wurde. Zugleich finden wir ihn auf einer weit höheren Stufe künstlerischer und technischer Sicherheit. Die Altarnische ist in einen wahren Paradiesgarten mit Engelchören verwandelt, welche singen, anbeten, Blumen pflücken oder begießen, eine Idee, die wohl an Fra Giovanni erinnert, durch plastische Auffassung, Gehen und Behaben der einzelnen aber mehr sich Luca della Robbia's Orgelchorsängern nähert, als des Frate seligen Engelsfiguren

[1] Mariotti, Lettere pittor. perug., p. 6 s. [2] Gaye I, 191 ss.

im Strahle himmlischen Sonnenlichtes. Ja, es finden sich hier, wenn wir das Detail prüfen, ein weitgetriebener Realismus der Form und des Ausdrucks im Singen, in den Faltenlagen ein scharfes Studium des Modells, dazu übertriebene, manierirte Stellungen und Gesten. Schöner sind die in Anbetung knieenden Engel, auch stilvoller in ihrer Gewandung. An den Seitenwänden der Chornische sehen wir die Verkündigung an die Hirten. Das Altarbild ist verschollen.

Die drei Wände der Kapelle sind derart an die Könige vertheilt, daß jeder mit seinem Gefolge eine derselben beherrscht. Uebersehen wir diesen glänzenden Zug, so erschließt uns die reiche Phantasie des Künstlers zunächst alles denkbare Leben in Feld und Gebirge, von Mensch und Thier, darin das üppige Bild einer fürstlichen Cavalcade mit Gefolge von Bewaffneten, Jägern und Dienern, Saumrossen und Hunden, jene sonderbare Mischung geistlichen und weltlichen Elementes, wie sie die mittelalterlichen Dichter vor uns ausbreiten. Ein höfischer und anmuthiger Zug lustvollen Daseins erhebt dies Ganze in eine eigene aristokratische Sphäre, und dieser neue Stil tritt uns ganz unvermittelt entgegen, als habe sich das eigentliche Wesen des Malers erst diesem Thema gegenüber nach allen Seiten hin erschlossen. In den zahlreichen Figuren begegnet uns eine Menge von Bildnissen, nur sind zu wenige davon bekannt, wie die Mediceer mit Cosimo an der Spitze, während der Künstler sich selbst im Gefolge derselben portraitirte. Uebrigens scheint es, dem Reichthum des Naturlebens und zahlreicher Details gegenüber, daß Benozzo Werke flandrischer Meister studirte. So übt das Fresco einen nicht geringen Zauber aus, um so mehr, wenn wir es mit den trockenen Arbeiten gewisser handwerklicher Techniker in Vergleich setzen, der Peselli, des Baldovinetti oder der Pollajuoli.

Am 23. October 1461 ward dem Künstler von der Compagnia di S. Marco in Florenz ein Altarbild übertragen: die thronende Gottesmutter, umgeben von Engeln, mit den hll. Johannes dem Täufer, Zenobius, Petrus, Dominicus, nebst den vor dem Throne knieenden Hieronymus und Franciscus. Das Bild kam später in das Refectorium des Spedale de' Pelligrini [1], war dann verschollen und ist jetzt in der Londoner Nationalgalerie [2].

1463 ging Benozzo nach S. Gimignano [3], wo Domenico Strombi, genannt Doctor Parisinus, sein Beschützer wurde. Zunächst hat er wohl in S. Agostino das große Fresco: Befreiung von der Pest durch Fürbitte des hl. Sebastian, in Angriff genommen. Gott sendet von der Höhe tödtliche Pfeile herab auf die Stadt, welche der hl. Sebastian abwehrt, unter einem langen, von Engeln gehaltenen Mantel das Volk schützend, während Christus und Maria assistiren, der Erlöser seine Wunden zeigend, Maria ihre Brust

[1] Vasari III, 46. Vgl. Richa, Chiese fior. V, 335. [2] Nr. 283.
[3] Vasari III, 50 s.

den Pfeilen darbietend. Nach der Inschrift unter den Füßen Sebastians wurde dieses Bild am 28. Juli 1464 vollendet. Darunter sieht man noch, als Stiftung des Domenico Strombi, einen Gekreuzigten mit vier anbetenden Heiligen. Dann malte er im Chor derselben Kirche den Cyklus aus dem Leben des hl. Augustin, von seinem Eintritt in die Schule zu Tagaste bis zu seinem Tode. In dreifacher Reihe ziehen sich diese Motive um den Chor herum. Sie sind von ungleichem Werth und haben theilweise stark gelitten. Augenscheinlich hat das Object den Künstler nicht in derselben Weise angesprochen, als der Zug der drei Könige im Palazzo der Medici, denn er ist hier viel nüchterner, und das Beste sind offenbar die tüchtigen Portraitfiguren. Einzelne Momente, so der Vortrag Augustins als Lehrer, sprechen uns durch geschmackvolle Architektur und Hintergründe an, auch durch manche dem Leben abgelauschte Gruppirung. Ein höheres Streben, als ein treues Culturbild zu zeichnen, wird man vergebens suchen. Augustinus als Lehrer in der zierlichen, eines Bramante würdigen Halle ist nichts anderes als ein moderner Humanist, der vor seinen Zuhörern aus allen Ständen den Plato erklärt. Auch die Ankunft Augustins in Mailand, der Empfang beim hl. Ambrosius, die Audienz beim Kaiser sind Scenen weltlichen und höfischen Lebens. Ansprechend wirkt das mehr idyllische Motiv des im Garten sitzenden, in die Briefe Pauli versenkten Forschers, sowie sein Besuch bei den Einsiedlern. Der Tod der hl. Monica[1] und die Bestattung des Heiligen gehören zu den gemüthvollsten Bildern des Cyklus, nur ist die Würde der ersteren Scene durch genrehaften Zusatz gestört. Landschaftlich am reichsten ausgestattet ist die Reise Augustins nach Rom. Die sehr ungleiche Ausführung mag daher rühren, daß Giusto d' Andrea den Künstler als Gehilfen unterstützte, der zuerst bei Neri di Bicci, dann bei Fra Filippo gearbeitet hatte. In seinen Aufzeichnungen bekennt Giusto[2]: ‚Nachdem die drei Jahre um waren und die Zeit bei Neri di Bicci, arbeitete ich ein Jahr im eigenen Hause und malte vieles mit reichlichem Gewinn; um aber noch zu lernen in der Kunst und tüchtig zu werden, setzte ich mich mit Benozzo di Lese auseinander, welcher damals der beste war in Wandmalerei, und verpflichtete mich contractlich, in S. Gimignano bei der Ausmalung einer Kapelle von S. Agostino behilflich zu sein. Dort blieb ich drei Jahre lang und behielt Andrea, meinen Bruder, bei mir, ließ ihn studiren und bezahlte die Mönche, die ihn beherbergten. In der gedachten Kapelle sind von meiner Hand alle die Heiligen an den Fensterlaibungen, die vier Apostel[3]

[1] Im Vordergrund zwei Mönche, von denen der eine mit F. D. M. Paris. als Domenico Strombi bezeichnet ist.

[2] Gaye I, 212.

[3] ‚e in detta chapella di Sco. aghostino di mia mano sono tutte le sante che sono nello squanco della finestra maggiore e i 4 apostoli, 2 per lato bassi dell' archo della chapella e la magore parte de fregi allato a bottacci, e la prima storietta hanno la volta.'

an der Wölbung, der größere Theil des Frieses und die erste Geschichte. Mehr noch arbeitete ich in gedachter Zeit mit ihm in Certaldo an der Kapelle der Giustiziati, wo eine Kreuzabnahme ist, und hier war ich zum letztenmal mit ihm zusammen thätig.'

Allerdings finden sich hier und da Anklänge an Neri di Bicci's plumpe Formgebung und an Fra Filippo's Typen, so bei den häßlichen, dickköpfigen Engelsfiguren, welche die Inschrift halten.

Eine weitere Arbeit in S. Gimignano ist das Fresco in der Pfarrkirche an der Wand zwischen beiden Portalen, ein überlebensgroßer Sebastian, von Henkern mit Pfeilen beschossen, während zwei Engel ihn krönen. Oben sieht man in einer Glorie die Halbfiguren Christi und seiner Mutter, unten den Gekreuzigten, von Heiligen umgeben. Andere Heiligenfiguren an den Pilastern. Alles ist sehr flüchtig und jedenfalls unter Beistand Giusto's gemalt worden.

Viel besser sind die aus dem Jahre 1466 stammenden drei Tafelbilder, zwei Madonnen für dortige Kirchen[1] und eine Verlobung der hl. Katharina für S. Francesco in Terni.

Die Kapelle der Giustiziati in Certaldo, von der Giusto's Memoiren sprechen, enthält ein jetzt schadhaftes Tabernakel mit der erwähnten Kreuzabnahme, daneben eine Kreuzigung und das Martyrium des hl. Sebastian, nebst einigen anderen Scenen. Die auffällige Stilmischung läßt vermuthen, daß der Antheil Giusto's hier ein sehr bedeutender war.

Benozzo ist bis 1467 in S. Gimignano geblieben, obgleich er seit 1465 der florentiner Gilde der Speziali angehörte. Dann reparirte er die Fresken Lippo Memmi's im Palazzo del Podestà zu Siena. In S. Gimignano ereignete sich noch ein kleiner Zwischenfall, der den Maler nöthigte, die Intervention Lorenzo's de' Medici anzurufen. Giusto's Bruder, Giovanni, hatte den Mönchen in Certaldo drei Betttücher entwendet, und infolge dessen war ein Frate unschuldig des Diebstahls bezichtigt worden. Benozzo zeigt sich sehr betrübt: so etwas sei bis jetzt nie vorgekommen, der Betreffende habe sich immer ehrlich betragen. Wenn man aber die Umstände kenne, sei die Sache nicht so schlimm, denn Giovanni sei fünf Jahre bei den Brüdern und ganz wie zu Hause gewesen und habe nicht an Diebstahl gedacht. Aus dem Schreiben Benozzo's erhellt dessen ehrenhafte Gesinnung[2], die uns sehr für den Charakter des Künstlers einnehmen muß.

Aus diesen Verhältnissen ward er durch einen Ruf nach Pisa befreit und in eine Thätigkeit hineingelenkt, die seiner Eigenart völlig entsprechen mußte. Bestimmt, die Fortsetzung der an der Nordwand des Campo santo von Pietro

[1] Die eine jetzt im Chor der Pieve (für S. Maddalena), die andere in S. Andrea, unfern der Stadt.

[2] Gaye I, 209 s. Es heißt darin: ‚Avisandovi chionò auto tanta doglia chemai ebi la simile e mapiù nonmi intervenne di lui simil cosa; e siamo stati in molti e varii luoghi, sempre fu lealissimo.'

di Puccio begonnenen Fresken zum Alten Testament zu übernehmen, schloß er am 14. Mai 1469[1] einen Vertrag mit der Dombauverwaltung, sieben Compositionen zu liefern[2], und begann seine Arbeit mit der Weinlese Noahs, einem Bilde, das seiner Freude an heiteren Scenen völlig entsprach, und dem er acht Monate Zeit widmete[3]. Im Verlaufe von 16 Jahren hat dann Benozzo eine der riesigen Wände des Campo santo mit 22 figurenreichen Compositionen zu bedecken vermocht; am 11. Mai 1485 erhielt er die Zahlung für das letzte Bild: Besuch der Königin von Saba bei Salomon[4].

Wie im Zuge der drei Könige hat er hier lebensvolle Schildereien aus Zeit und Umgebung in das Gewand alttestamentlicher Motive gekleidet.

Die Weinlese Noahs zeigt vor dem Hause des Patriarchen die Winzer in voller Thätigkeit an den Spalieren. Palmen, Cypressen und Orangen schmücken die Umgebung des Hauses, in der Ferne sieht man eine bergige Landschaft mit Dörfern und Landhäusern. Vorn steht der Patriarch unter Kindern, rechts sieht man ihn nochmals unter den Seinigen, aus goldenem Pokal den eben gekelterten Rebensaft kostend. Daran schließt sich die Scene der Trunkenheit vor einem mit Arkaden und Loggien geschmückten Prachtbau. Noah liegt entblößt am Boden, von seiner Gattin betrauert, während Japhet ihn mit einem Mantel zudeckt. Eine halb zur Flucht gewendete Frau hat ihr Antlitz mit gespreizten Fingern bedeckt — wodurch sie als ‚Vergognosa di Pisa' eine gewisse volksthümliche Berühmtheit erlangte. Manches ist an diesem Bilde erneuert, so die Hauptfigur, dann hat sich aus der Gruppe um Noah ein Theil des Bewurfes gelöst, und durch die Mitte der Composition zieht sich ein Sprung hin.

Das zweite Bild erzählt die Verwünschung Chams, und zwar innerhalb eines üppigen Gartens, besetzt mit genrehaften Gruppen, Kindern und Hunden, einem stattlichen Gemälde sorglosen Lebensgenusses, so daß der an sich ernste Vorgang, auf einen kleinen Theil des Ganzen verwiesen, keinerlei Eindruck macht. Auch Cham selbst scheint wenig davon berührt.

Diese Gefahr, die eigentlichen Ziele historischer Malerei unter den Lockungen des Nebensächlichen zu verlieren, wird nun für Benozzo immer dringender. Schon am Thurmbau zu Babel ist dieser völlig Nebensache, während eine große Zahl müssiger Zuschauer, ohne kunstmäßige Gruppirung horizontal aufgebaut, zu seiten des Baugerüstes in aufdringlicher Weise den Raum füllt. Portraitfiguren der Medici und des Poliziano sind bemerklich, auch ein Zwerg fehlt nicht zum fürstlichen Gepränge, am Himmel sieht man in einer Glorie den göttlichen Rächer nahen.

---

[1] Pisaner Stils, also 1470.

[2] Ciampi, Notizie inedite della Sagrestia Pistojese etc., Firenze 1810, p. 110. 153.

[3] Förster, Beiträge, S. 131.

[4] Stiche von Lasinio, Pitture a fresco del Camposanto di Pisa, 1810. Descrizione delle pitture del Camposanto, Pisa 1816.

Das Portal einer Kapelle (der Ammanati) zerreißt jetzt die Bilderfolge: über demselben erblicken wir die Verkündigung und die Anbetung der Könige, letztere reich und glänzend behandelt, mit stattlichem Gefolge, darunter auch den Künstler selber. So geht die Erzählung fort mit wachsender Fülle der Nebendinge. Wir sehen im Rahmen üppiger Landschaften, oder auf öffentlichen Plätzen zahlreiche Gesellschaft kommen, gehen und stehen, so daß man oft nicht weiß, an welchem Punkte die Handlung beginnt. Paläste in zierlichen Renaissanceformen, Triumphbogen, Pyramiden, Säulen, Rundtempel, Kuppelbauten inmitten toscanischer Landschaft ziehen an uns vorüber, aber nichts erinnert an die ernste Bedeutung eines Campo santo, wo der ‚Triumph des Todes' seine Schrecken entfaltet hat. Diese stets idyllische Haltung eines so umfangreichen Cyklus, dieses beständige Entbehren concentrirter Theilnahme an den Hauptsachen, muß zuletzt bei dem Beschauer Ermüdung hervorrufen. Dazu kommen die immer wieder zur Ansicht gebrachten manierirten Stellungen der Körper; die Proportionen werden unsicher, die einzelnen Körpertheile oft mangelhaft durchgebildet, und bei den stattlichen Bauwerken fehlt es an einem einheitlichen Augenpunkt. Eine aus beharrlichen Naturstudien resultirende künstlerische Sicherheit bleibt dem schnell arbeitenden Meister versagt.

Der einem jeden Bilde angewiesene Raum hatte naturgemäß zu einer so losen Erzählungsweise Veranlassung gegeben. Das wiederholte Auftreten derselben Hauptfigur nebeneinander, im Mittel- und Hintergrund, in den verschiedensten Situationen, mußte das Interesse daran schwächen. Auch für das Colorit war Einheit nicht möglich, und die stete Anwendung der Tempera anstatt des Fresco hat eine bedeutende Zerstörung des ganzen Cyklus veranlaßt, so daß nur noch wenige Theile desselben im ursprünglichen Zustande vorhanden sind.

Benozzo hatte während seines Aufenthaltes in Pisa noch andere Werke unternommen, so für den Dom eine Altartafel, Apotheose des Thomas von Aquin [1], welche der Composition Traini's in S. Caterina ähnelt.

In der Akademie zu Pisa befinden sich außerdem: eine Tafel mit der hl. Anna, Maria und dem Kinde, während oben Gott Vater erscheint; dann eine Madonna mit Heiligen; im Kloster S. Anna daselbst eine solche mit Kind zwischen zwei Engeln. Nach Milanesi [2] gibt es in Volterra, und zwar innerhalb einer Kapelle der Kathedrale, eine Anbetung der Könige und im Convent von S. Girolamo, außerhalb der Stadt, eine Tafel, Maria mit Heiligen, welche den Stil von Benozzo's pisaner Fresken repräsentiren.

Im Jahre 1484 hatte derselbe unweit Castel Fiorentino, auf dem Wege nach Meleto, in ziemlich roher Ausführung einen Tabernakel decorirt. Wir finden hier die Jungfrau mit Kind, begleitet von Heiligen, während zwei

[1] Jetzt im Louvre Nr. 72. [2] Vasari III, 60, nota 5.

Engel die Draperie halten; dann den Tod Mariä mit der knieenden Figur des Stifters; die Grablegung; Himmelfahrt und Spende des Gürtels [1].

Aus den von Ciampi publicirten werthvollen Documenten erhellt, daß Benozzo 1485 (Pisaner Stils) den großen Bildercyklus im Campo santo beendigte. Seine Grabinschrift, mit der Jahreszahl 1478 (Pisaner Stils), hat den Irrthum erweckt, daß sie sein Todesjahr bedeute, aber sie besagt nur, daß das Denkmal ihm von der Bürgerschaft verehrt wurde. Denn am 19. Januar 1497 finden wir Benozzo in Gesellschaft des Cosimo Rosselli, Pietro Perugino und Filippino Lippi beschäftigt, die Fresken Alesso Baldovinetti's in der Kapelle Gianfigliazzi zu S. Trinità in Florenz abzuschätzen. Ein Jahr darauf ist er gestorben, wie aus der Angabe von Bartolommea, des Verblichenen Tochter und Gattin des Piero di Francesco, zum Kataster des Jahres 1498 hervorgeht [2]. Nach der 1480 vom Künstler ausgefüllten Steuerliste befand sich derselbe in guten Verhältnissen, denn er besaß ein Grundstück in Florenz (via del cocomero) und ein zweites in Pisa, wo er mit seiner Gattin, Mona Lena, nebst sieben Kindern wohnte. Seinen unermüdlichen Fleiß bekunden zahlreiche Bilder; aus dem Briefe an Lorenzo de' Medici, Giusto's Bruder betreffend, geht außerdem hervor, daß ihm ein zartfühlender, rechtlicher Sinn eigen war. Damit stimmt überein, was uns Vasari von seinem Charakter meldet, er habe immer ehrbar und christlich, in beständiger Thätigkeit sein Leben zugebracht, weshalb er in Pisa eine geachtete Person war [3].

Als Benozzo's Schüler nennt Vasari den Zanobi Macchiavelli, geboren 1418, 1479 gestorben. Der Louvre besitzt eine als ‚Opus de Machiavellis 1473' bezeichnete Tafel der Krönung Mariä, ohne besonderes Verdienst, andere finden sich in der Akademie zu Pisa und in Dublin, letztere ebenfalls bezeichnet, ihrer Stilrichtung nach dem Filippo Lippi sich nähernd.

Die Techniker der Malerei in Florenz.

Giuliano d'Arrigo, genannt Pesello. Pesellino. Alesso Baldovinetti. Die Pollajuoli. Andrea del Verrocchio.

Im Gegensatz zu Benozzo, diesem leichtschaffenden, am Quell der Phantasie sich berauschenden Künstler, sehen wir um die Mitte des Jahrhunderts eine Gruppe von Malern hervortreten, welche sich abmüht, dem Realismus schonungslos bis in die äußersten Details hinein gerecht zu werden und das Handwerkliche zu vervollkommnen. Insbesondere suchen sie die in Italien wenig geübte Oelmalerei nach Art der van Eyck zu cultiviren, arbeiten deshalb nur langsam und mit Vorliebe Tafelbilder. Trotz des kleineren Um-

[1] Crowe und Cavalcaselle III, 282. Die Inschrift ergibt den 23. December und das Jahr 1484. Stifter ist ein Prior Castri novi.

[2] Vasari III, 53. [3] Vasari III, 53.

fanges ihrer Arbeiten sind dieselben durch die hier verwendeten Studien nicht ohne Bedeutung für die Entwicklung der florentiner Malerei.

Giuliano d'Arrigo di Giuocolo Giuochi ist 1367 geboren, wie aus der Angabe zum Kataster des Jahres 1427 hervorgeht, gehört demnach mit der ersten Hälfte seines Lebens dem Trecento an und war Zeitgenosse Agnolo Gaddi's. Vasari's Versicherung, er sei Andrea del Castagno's Schüler gewesen, ist demnach grundlos. Am 28. Juni 1385 wird Giuliano in die Gilde der Aerzte aufgenommen, und dies ist die älteste Nachricht über ihn; 1424 erscheint er in der Innung von S. Luca [1].

Einige Thatsachen im Leben dieses Künstlers lassen ihn als Bauverständigen und Bildhauer hervortreten. So wurde 1390, als man in der Kathedrale zu Florenz dem Pietro Farnese ein Denkmal zu errichten beschloß, der Entwurf dem Pesello und Agnolo Gaddi übertragen. 1398, als Pietro di Giovanni die Figur eines hl. Hieronymus für die Fassade des Domes vollendet hatte, berief man ihn mit noch zwei anderen Künstlern, dieselbe abzuschätzen; 1424 malte er für die Genossenschaft der Callimala ihre Fahne [2] und von 1414—1416 arbeitete er für dieselbe einen Fries am Tabernakel eines Pfeilers von Or S. Michele, sowie die Standarten, welche die Wände der Kirche von S. Giovanni schmückten. Als 1419 der Bewerb für die Domkuppel stattfand, präsentirte auch Giuliano ein Modell [3]. Dasselbe wurde zwar nicht ausgeführt, doch ernannte ihn der Vorstand des Dombaues zum Provveditore der Kathedrale, falls Brunellesco sterben oder vom Amte zurücktreten sollte, ein Beweis seiner hervorragenden Kenntnisse in der Architektur [4]. Mehrere Jahre blieb er so als Nachfolger Brunellesco's in Reserve und fertigte 1424 ein Modell für das Schutzband der Kuppel (catena), im Jahre darauf ein zweites. Die letzte Notiz über seine Thätigkeit datirt von 1439, wo er eine Tafel der Verkündigung beendete, welche Giovanni Toscani für Simone Buondelmonti angefangen hatte. Er erreichte ein Alter von 79 Jahren und starb am 6. April 1446. Seine Ruhestätte fand er im Carmine zu Florenz.

Pesello's Enkel war Francesco di Stefano, genannt Pesellino, geboren (nach des ersteren Katasterangabe von 1427) im Jahre 1422 und erzogen im Hause seines Großvaters, da die Mutter, Wittwe eines Malers Stefano, in dürftigen Verhältnissen lebte. Giuliano hatte eine Werkstatt am Corso degli Adimari (für 55 Goldgulden erstanden) und Francesco arbeitete unter seiner Leitung als Gehilfe. Nach des Großvaters Tode blieb er bis 1453 allein, trat aber dann in Genossenschaft mit Piero di Lorenzo

---

[1] Vasari III, 41. ‚Julianus Arrighi pictor, populi Sancte Marie de Verzaria, matriculatus die 27. Jun. 1385.'

[2] Vasari III. 42.

[3] Guasti, Cupola di S. M. del Fiore illustr., Firenze 1857, p. 25—33.

[4] Vasari III, 36, nota 2: ‚elegerunt . . . prudentem virum Julianum Arrigi pictorem vocatum Pesello'.

und Zanobi die Migliore, welcher sich späterhin davon trennte. Seit 1447 steht Francesco's Name in der Gilde von S. Luca [1]. Zu den gemeinschaftlichen Arbeiten des Francesco und Piero gehört die Altartafel mit der Trinität, welche ihnen für die Kirche dieses Namens in Prato übertragen wurde. Der Tod überraschte Francesco während der Arbeit, in dem blühenden Alter von 35 Jahren, am 29. Juli 1457. Die Kirche S. Felice in Piazza bot ihm eine Grabstätte. Tarsia, seine Wittwe, blieb in dürftigen Verhältnissen mit ihren Kindern zurück und hatte einen Proceß wegen der nicht vollendeten Tafel vor dem Tribunal der Mercanzia zu bestehen. Der Ausgang desselben ist uns nicht bekannt [2].

Vasari verwechselt Namen, Verhältnisse und Bilder des Giuliano mit denen seines Enkels Francesco; dazu kommt, daß die beiden Malern zugeschriebenen Bilder keine Signatur tragen. Von Giotto's Stil ist nichts mehr vorhanden, den betreffenden Werken haften vielmehr Neuerungen in technischer Beziehung an, welche auf Paolo Uccelli und Andrea del Castagno hinweisen. Vasari bemerkt, Pesello habe des Andrea Manier nachgeahmt und sich besonders am Abbilden von Thieren ergötzt, deren er viele im Hause zu halten pflegte. Indes war Pesello schon 1390 Maler; dieser Bericht dürfte somit eher auf den Enkel passen, welcher die Thiermalerei übte, denn zwei im Inventar des Mediceerpalastes aufgeführte Bilder, Löwen und eine Jagd darstellend [3], sind als Werke Francesco's bezeichnet. Ein schwerfälliger Realismus tritt uns in der für den Signorenpalast gemalten Anbetung der Könige entgegen, jetzt in den Uffizien [4]. Es ist eine Scene modernen Lebens in einer mit vielen Details ausgestatteten Landschaft. So wenig die ordinären Hauptfiguren uns anmuthen, kann auch eine so wirre Anhäufung von Gegenständen als Composition befriedigen. Der Ton ist gedunkelt, der Auftrag ungleich, als ob Versuche mit einem noch unerprobten Bindemittel stattgefunden hätten. Das Bild führt jetzt den Namen des Cosimo Rosselli [5].

Gewisse Fresken in der Loggia des Palazzo Rucellai nähern sich stilistisch diesem Bilde, obgleich sie eine flüchtigere Hand verrathen. Manche Typen erinnern hier an Fra Filippo.

Das von Vasari genannte Altarbild der Verkündigung befindet sich noch heute in S. Giorgio (S. Spirito). Die Behandlung von Details erinnert an Baldovinetti's Sorgfalt, dabei merkt man pastosen Auftrag der zähen Farbe, als ob dieselbe mit Oelfirniß, dem neuen Bindemittel, versetzt worden sei. Zwei Predellenbilder, das eine in der Sammlung Buonarotti, mit drei

---

[1] Gualandi Mem. ser. IV, 181. [2] Vasari III, 42 s.

[3] Inventario del palagio di Firenze etc. pag. 6, 13: ‚un quadro di mano di franc° dipesello entrovi una caccia; uno panno depintovi dentro e lioni nelle graticholе di mano di franc° dipesello.‘ [4] Corridor Nr. 26. Vasari III, 36.

[5] Lermolieff, Die Galerien rc., S. 333 f. W. Bode gibt Crowe und Cavalcaselle Recht.

Scenen aus der Legende des hl. Nicolaus u. a., das andere im Palazzo Alessandri (Borgo degli Albizzi) huldigen einem feineren Naturalismus, der mehr an die Weise des Benozzo Gozzoli anklingt. Eine gewisse Stilentwicklung zeigt dann jene für Prato gemalte Trinität, welche Francesco nicht vollenden konnte [1]. Wir sehen hier Gott Vater schwebend in einer Mandorla, den ans Kreuz gehefteten Sohn zur Anbetung darreichend. Der mildere Ausdruck erinnert an Filippo, zumal bei den Engelsköpfen. Auffallend dürftig und schlecht gezeichnet ist die Gestalt des Erlösers, welche weit hinter dem Adel giottesker Auffassung zurückbleibt.

In der heiteren Art des Benozzo gehalten sind die Malereien auf den Truhen des Palazzo Torrigiani in Florenz, Sieg und Triumph des jungen David vorstellend. Pomp und Costüm der Zeit werden hier nebst Thierfiguren in ansprechenden Compositionen, bei richtiger Vertheilung der Gruppen im Landschaftsplan, zur Anschauung gebracht, auch nähern sich die Typen mehr denen Filippo's. Vasari und Albertini, im Memoriale [2], bezeichnen Pesellino als Autor der Predella, welche sich einst unter Fra Filippo's Altarbild in S. Croce befand [3]. Die fünf Theile derselben, drei in Florenz, zwei im Louvre, zeigen wiederum geklärten Realismus und erwachendes Stilgefühl. So ist die Predigt des Antonius vor dem Sarge, darin der Wucherer ohne Herz, ein zierliches und selbst anmuthiges Werk. Ueberblicken wir nun diese Leistungen, so zeigt sich in ihnen von dem Bilde der Uffizien bis zur Annunziata in S. Spirito (S. Giorgio) ein derber Realismus ohne Schönheitssinn; von dem letzteren Bilde bis zu denen im Palazzo Torrigiani ein verfeinerter Sinn für das Natürliche, mit zunehmendem Gefühl für Composition und deutlichere Anklänge an Fra Filippo's oder Benozzo's Typen, dabei ein gleichmäßigerer und reinerer Auftrag der Farbe.

Alesso Baldovinetti ist am 14. October 1427 in Florenz geboren und hatte sich, nach Vasari [4], zuerst dem Stande eines Kaufmanns gewidmet. Baldinucci nennt ihn Uccello's Schüler, und vielleicht nicht mit Unrecht, da er den Realismus jener Gruppe in seinen schwerfälligen Gebilden fortsetzt. Im Malerbuche ist er seit 1448 zu finden, und als seine erste Arbeit nennt Vasari die Fresken in der Egidienkapelle von S. Maria Nuova, dann jene in S. Trinità. Was die ersteren betrifft, so haben wir nur vom Jahre 1460 eine Notiz in den Ausgabebüchern des Spedale von S. Maria Nuova [5], daß

---

[1] London, Nationalgalerie, Nr. 727.

[2] Crowe und Cavalcaselle II, 440: ‚una tavola di fra Philip. et la predella di Francesco Piselli.'

[3] Jetzt in Florenz (Akademie der Künste, Saal der groß. Gem. Nr. 18) und im Louvre, Nr. 29. Echt scheinen auch Nr. 29 und 39 in den Uffizien (Corridor).

[4] II, 591. Die Angaben zum Kataster bei Gaye (I, 642) sind durch Milanesi aus den ‚Libri dell' età' berichtigt worden.

[5] Vasari II, 592, nota 3.

acht Goldgulden für einige Figuren an ihn bezahlt wurden, was Albertini's Memoriale bestätigt. Die Malereien in S. Trinità gingen 1760 unter, als man den Chor erneuerte. Vasari erzählt nun, Alesso habe sie al fresco angelegt und a secco vollendet, indem er die Farben mit Eigelb und gekochtem Firniß mischte, um die Feuchtigkeit abzuhalten; aber der Zusatz war zu stark, so daß sie an vielen Stellen abgeblättert seien und das Gegentheil erzielt wurde. Alesso ist demnach vorwiegend Techniker. Dies bestätigt das wichtigste seiner hinterlassenen Bilder: die Anbetung der Hirten, im Vorhof der Annunziata zu Florenz, jetzt sehr getrübt und zum Theil vernichtet. Aber der Maler begnügte sich nicht mit diesen neuen technischen Versuchen, sondern studirte die ihn umgebende Welt mit unendlicher Sorgfalt. Wir sehen hier eine Landschaft zum erstenmal in naturalistischer Weise erfaßt, ‚denn', bemerkt Vasari, ‚er malte so genau, daß man die Halme und Knoten des Strohes unterscheiden konnte. An dem alten Gemäuer bildete er das von Regen und Wetter ausgefressene Steinwerk mit dem daran haftenden Epheu so getreu, daß man die verschiedene Färbung der Blätter auf der oberen und unteren Seite genau zu erkennen vermochte, sowie eine Schlange, welche an der Mauer herankriecht'[1]. Baldovinetti war auch Mosaicist und namentlich ein geschickter Restaurator älterer Mosaiken. Auch hier stellte er technische Versuche an[2]. Aus den Büchern der Kaufmannsinnung geht hervor, daß ihm 1481 die Reparatur des Mosaiks an der Fassade von S. Miniato al Monte und 1491 die der Tribuna zufiel; jenes Werk über dem Portal des Baptisteriums, gegenüber dem Dom, fertigte er für 34 Gulden und stellte 1483 das Mosaik der Tribuna wieder her. Da es in Florenz niemand gab, der diese Technik so beherrschte, wählte man ihn auf Lebenszeit als Restaurator und Conservator der Mosaiken mit einem Jahresgehalt von 30 Gulden[3].

Zahlreiche Notizen über ihn gibt das im Auszuge veröffentlichte Tagebuch, dessen Original sich im Archiv des Spedale von S. Maria Nuova befand, aber jetzt verschwunden ist[4].

Außer dem besprochenen Werk in der Annunziata besitzen wir noch ein Altarstück in den Uffizien und die Trinität, aus der Kirche gleichen Namens, beide sehr schlecht erhalten. Das erstere läßt wiederum die von Vasari angedeutete Mischung von Oel und Tempera erkennen, welche den Uebergang zur modernen Oelmalerei bezeichnet, wie sie durch die van Eyck ihren Charakter empfangen hat. Das Motiv bildet die zwischen sechs Heiligen thronende Madonna. Aber das Colorit erscheint getrübt durch starken Zusatz des neuen

---

[1] Vasari II, 596.

[2] Vasari l. c.: ‚s' affaticò molto per trovare il vero modo del musaico.'

[3] Richa, Chiese fior. V, p. XXXIV. Ricordi di Alesso Baldovinetti, ed. Pierotti, Lucca 1868, p. 16. Vasari II, 596 s., nota 2; p. 599, nota 2.

[4] So berichtete mir Gaetano Milanesi, als ich mich wegen des Originals an Ort und Stelle vergeblich bemüht hatte. Der Extract von Pierotti zählt nur 20 Seiten.

Bindemittels, und das Trockene der Umrisse, die knochige Bildung der Figuren, mit gleich Perrücken aufgebauschten Haarmassen, geben ein nüchternes Bild handwerksmäßigen Verfahrens. Derartige Liebhabereien finden sich übrigens schon bei den Peselli, dann bei Filippino und Botticelli. Das Altarbild aus S. Trinità ist in der stark abgeriebenen Tafel der Akademie in Florenz zu erkennen [1]. Wir sehen hier die drei göttlichen Personen in einem Kranze von Engeln, angebetet von den hll. Johannes Gualbertus und Benedikt, während Engel die Draperie halten. Dem Bilde der Annunziata ähnelt sehr im Landschaftlichen, wie im harten Zuge der Gewänder ein Fresco in der Lünette der Sacristei von S. Niccolò, die Spende des heiligen Gürtels an Thomas darstellend.

Hat Baldovinetti in S. Maria Nuova gemalt, so ist er mit Domenico Veneziano und Piero della Francesca in Berührung gekommen, wenigstens haben seine Typen einen jener Richtung verwandten herben Charakter.

Nach Vasari hätte Alesso 80 Jahre gelebt; das Memoriale des Francesco di Giovanni Baldovinetti sagt, er sei um 1496 gestorben, während das Todtenbuch sein Abscheiden auf den 29. August 1499 verlegt: sonach wäre er 72 Jahre alt geworden. In dem von Milanesi citirten Quaderno di Testamenti, aus S. Maria Nuova, findet sich eine Notiz, daß am 23. März 1499 Alesso Baldovinetti dem Spedale eine Schenkung seiner beweglichen und unbeweglichen Güter machte, nebst dem Auftrage, seine Dienerin Mea lebenslang zu erhalten [2].

Die Pollajuoli. Baldovinetti's Kunstrichtung und Technik setzten die beiden Pollajuoli fort. Namentlich der jüngere, besonders als Maler thätige Piero, den Vasari Andrea's Schüler nennt, hat in seiner Mischtechnik mehr von Baldovinetti, als von jenem. Antonio und Piero waren Söhne des Jacopo d'Antonio, mit dem Beinamen del Pollajuolo, eines florentiner Goldschmiedes. Vasari spricht von ihrer niederen Geburt, aber mit Unrecht; denn sie waren angesehene, wohlhabende Bürger [3]. Von den Brüdern ist Antonio der ältere, 1431 oder 1429 geboren — je nachdem wir seiner eigenen oder des Vaters Jacopo Vermögensangabe trauen wollen [4] — ; Piero, der jüngere, 1443. Als Söhne eines Goldschmiedes hatten sie schon früh den Unterricht ihres Vaters genossen, während der jüngere, wie es scheint, durch Andrea del Castagno in die Malerei eingeführt worden ist. Antonio eröffnete selbst eine Werkstatt der Goldschmiedekunst und stand auch als Erzgießer in hohem Ansehen, so daß man ihn nach Rom berief, die Monumente Sixtus' IV. und

---

[1] Saal der älteren Gemälde Nr. 2.

[2] Vasari II, 597, note 3. ‚Morì Alexo adì ultimo d'agosto 1499 et sotterossi in Sancto Lorenzo nella sua sepultura et lo spedale rimase hereda de' sua beni.'

[3] III, 285 s.

[4] Gaye I, 265 s. Dagegen Crowe und Cavalcaselle III, 120, Note 3.

Innocenz' VIII. auszuführen. Fast auf allen Gebieten des Kunsthandwerks scheint er seine Tüchtigkeit bewährt zu haben, und selbst die Florentiner Signorie ertheilte ihm das Zeugniß, er sei einzig in seinem Fache [1]. Nicht nur Kirchengeräthe jeder Art entstanden in seiner Werkstatt, sondern auch Prachtstücke von Waffen, so ein silberner Helm für Federigo von Montefeltro [2]; auch sind viele der Reliefs am kostbaren Dossale von S. Giovanni von ihm geliefert. In der Anfertigung eines sogenannten ‚Paxtäfelchens' soll er Finiguerra's Nielloverke erreicht haben. Die verschiedenen Aufträge, die ihm bei seinem Aufenthalt in Rom zu theil wurden, zeigen, daß er hauptsächlich als Bildner thätig war. Vasari erzählt, nach seinem Tode seien Modelle einer Reiterstatue für Francesco Sforza gefunden worden, auch habe er schöne Medaillen entworfen, so daß ihm in der That nicht nur die Kleinkunst, sondern auch das Monumentale geläufig sein mußte. Außerdem fertigte er Zeichnungen für andere Gebiete des Kunsthandwerks. Es ist naturgemäß, daß diese dem Zeitgeschmack huldigende Richtung des Goldschmiedes und Ciseleurs sich auch in den malerischen Werken der Brüder Antonio und Piero del Pollajuolo bethätigte. Die nahe Berührung von Plastik und Malerei, welche schon im Trecento durch die Arbeiten am Campanile und an der Bronzethür von S. Giovanni sich kundgibt, dann in Ghiberti's und Donatello's Werken immer deutlicher wird, erreicht bei diesen Meistern der Renaissance einen für die historische Malerei nicht förderlichen Grad der Ausprägung. Donatello's plastische Auffassung wirkt auf die ihm geistig nahestehenden Uccelli und Andrea del Castagno, beeinflußt ihre in harten Formen modellirten und geschickt dem Raum angepaßten realistischen Gebilde — durch die Pollajuoli aber wird der malerische Vortrag von den Formen ornamentirter, ciselirter Werke des Goldschmiedehandwerkes und des Erzgusses bestimmt. Hier verschwindet alle Weichheit der Linien und Umrisse, ja die Personen erscheinen wie Copien von Reliefs oder Statuen. Die Bekanntschaft mit niederländischen Werken förderte solche Richtung zum Kleinlichen, die wir schon bei Alesso Baldovinetti ausgebildet finden. Die Pollajuoli, Verrocchio, zum Theil auch Botticelli schreiten auf diesem holperigen Wege fort, bis durch Fra Bartolommeo, Leonardo da Vinci und Raffael die Kunst, diese Fesseln abwerfend, zu edler Einfachheit, innerer Größe und idealer Anschauung zurückkehrt.

Neben dem Verquicken der Malerei mit dem kleinlichen Mechanismus der Bronzeplastik setzen die Pollajuoli die Experimente in Oel- oder Firnißtechnik fort. Die Anwendung eines zähen Bindemittels verleiht ihren Bildern eine hornartige Fläche, während der Gebrauch der Lasuren, d. h. die Uebermalung

---

[1] Gaye I, 340 s.: ‚essendo stato dicto Antonio nostro cittadino et huomo unico nella arte sua.'

[2] Gaye I, 570 s.: ‚e se gli dona ancora bacini e boccali d'argento, e un elmetto d'argento, che si fece lavorare da Antonio del Pollajuolo.'

einer todten Farbe mit transparenten, leuchtenden Tönen, den sogenannten Lackfarben, durch sie Mode wird. Dazu kommt exacte Nachahmung des Stofflichen, ungefüger Sammt- und Brocatgewänder, mit Reflexen und schillernden Tönen, mit edelsteinbesetzten und perlengestickten Säumen nebst allerlei Zierwerk. Die Köpfe werden pastos gemalt, die Haarpartien gleichen aufgesetzten Perrücken, und die Figuren präsentiren sich in gequälten Stellungen wie Puppen. Das Colorit ist meist bunt, das Landschaftliche wird (wie es auch für Piero della Francesca und Leonardo da Vinci [Gioconda] charakteristisch ist) mit braunem Lasurton (Asphalt) behandelt. Die Gestalten bewegen sich springend, oder stehen mit gebogenem Knie, dabei sind die Proportionen ungleich, die Extremitäten plump, zumal die Hände, mit den weit gespreizten, knochigen Fingern. Welcher Gegensatz zwischen den Idealtypen Orcagna's, Fra Angelico's und diesen zopfigen, mühselig dahinwankenden, von schweren Stoffen erdrückten Trägern eines erbarmungslosen Realismus!

Wollen wir nun den Antheil der Brüder an den Producten der Werkstatt fixiren, so dürfte dem älteren jenes Gebiet zufallen, wo das plastische Element und die Neigung zu antiken Stoffen vorwaltet, während Piero eine mehr malerische Passion zu vertreten hat. Nach Vasari hätten sie viele Arbeiten gemeinsam vollendet, und mit Rücksicht auf die Formsprache in den Bildern des hl. Sebastian, der Prudentia, des Tobias dürfte vielleicht Lermolieff [1] Recht haben, wenn er meint, Antonio habe zu den meisten Jugendarbeiten des Piero die Cartons geliefert.

Sehr charakteristisch für Antonio sind die kleinen Scenen aus der Mythe des Herkules in den Uffizien. Hier macht sich in der geschickten Betonung des gespannten Muskelapparates das plastische Talent des Ciseleurs bemerklich. Von den Allegorien der Tugenden, einst für die Mercatanzia bestimmt, ist die ‚Prudentia' jetzt ebenfalls in den Uffizien: eine allzu hohe Gestalt, mit sorgfältig gelegtem Costüm, in einer Nische sitzend. Im Pitti finden wir einen hl. Sebastian, an einen Holzpfahl gebunden, eine kräftige Actfigur mit starker Brust, in unschönen Proportionen. Mehr malerisch wirksam präsentirt sich die einst in S. Miniato al Monte befindliche Tafel [2] mit dem hl. Jacobus, begleitet von den hll. Eustachius und Vincenz, die Figuren in Dreiviertels-Lebensgröße. Hier sind die reichen und prächtigen Costüme mit Lasurfarben behandelt, deren transparente Glut die leuchtenden Fleischtöne ungemein hebt. Dazu Marmorfußboden und hinter dem Bronzegitter der Balustrade, auf

---

[1] Die Werke &c., S. 389 f.

[2] Vasari III, 291. Bestellt vom Cardinal von Portugal. Vasari schreibt dem Piero dann noch ‚alcuni profeti ed in un mezzo tondo una Nunziata con tre figure' zu, und zwar a olio gemalt. Es existiren davon nur noch Fragmente, welche eher an Baldovinetti erinnern.

welcher die drei Figuren stehen, eine landschaftliche Ferne, in der Art des Piero della Francesca und der Niederländer.

Als Hauptwerk nennt Vasari das Martyrium des hl. Sebastian, für Antonio Pucci 1475 gemalt, jetzt in London befindlich [1]. Die Scene ist überaus realistisch, ohne jedes höhere Interesse erfaßt. In der Mitte des Bildes ragt, auf einem Baumstamm mit abgesägten Aesten stehend, die nackte Figur des Heiligen in die Luft, während sechs Bogenschützen, um ihn herum postirt, in gequälten Stellungen ihre Pfeile emporsenden. Der mit geknickten Beinen stehenden Figur des Martyrers, einem robusten Act, fehlt jeder geistige Inhalt, als Hauptsache können nur die beweglichen, sehr trivialen Henker gelten. In der Ferne breitet sich ein schönes Flußthal mit antiker Ruine aus.

Aus Or S. Michele stammt der jetzt der Turiner Galerie gehörige Tobias mit dem Erzengel Raphael, ein manierirtes Werk, an dem nur der landschaftliche Hintergrund Befriedigung erweckt; denn die schlecht proportionirten, mit gebogenen Knieen einherschreitenden Figuren entbehren jedes höheren Reizes. In der dämmerigen, feingestimmten Landschaft erscheint der Künstler wie ein Vorläufer des Malers der ‚Gioconda'. Die Pfarrkirche in S. Gimignano besitzt dann ein mit ‚Piero del Pollajuolo 1483' signirtes Bild, welches in gequälter Technik und trockenem Realismus die Krönung Mariä darstellt, während die Verkündigung, der Berliner Galerie [2] angehörig, nicht minder alle Schattenseiten jener handwerksmäßigen Richtung an sich trägt. Gehören Piero in der That nur diese geringeren Werke an, so wäre in ihm nur ein mittelmäßiger Künstler aus der Schule des Andrea del Castagno zu finden. Eher ist zu vermuthen, daß sie gemeinsam arbeiteten. Die nach Zeichnungen der Brüder durch Paolo da Verona ausgeführten Stickereien, im Schatz des Baptisteriums zu Florenz, Motive aus dem Leben Johannes des Täufers darstellend, erregen durch unsäglich fleißige Ausführung der geschickt disponirten Compositionen verdiente Bewunderung [3].

Vasari läßt die Brüder kurz nacheinander 1498 zu Rom sterben und in S. Pietro in Vincoli ihre Grabstätte finden; indes besitzen wir ein Testament Antonio's vom 4. November 1496, in welchem der ältere Bruder Piero bittet [4], sich seiner Tochter Lisa anzunehmen. Ein Instrument, vom 27. Mai 1511, bezeugt dann, daß der Tod Antonio's [5] am 4. Februar 1498 in Rom erfolgte, während ein Brief der Signorie an Domenico Bonsi in Rom, vom 13. Februar, bestätigt, ‚daß in den vergangenen Tagen Antonio gestorben sei, ein Mann, einzig in seiner Kunst, der es wohl verdiene, daß man um seines

[1] Nat.=Gal. Nr. 292. [2] Nr. 55.

[3] Im Corridor der Uffizien sind noch zwei Bilder junger Männer charakteristisch für Piero (Nr. 30).

[4] Gualandi, Mem., ser. V, 39 ss. Vasari III, 298, nota 1 s.

[5] Vasari p. 290 nota.

Andenkens willen seine Wittwe und Erben stütze, daher auch gewisse Gläubiger ihre Befriedigung finden würden' [1].

Andrea del Verrocchio war, gleich den ihm sehr verwandten Pollajuoli, Goldschmied und Erzgießer, nach Vasari überhaupt in allen Künsten erfahren [2]. Aus den Angaben seines Vaters erhellt, daß er 1435 geboren ist. Vasari bemerkt nicht, wessen Unterricht er genossen habe, während Baldinucci, gestützt auf Manuscripte der Strozzi, ihn als Schüler Donatello's bezeichnet, mit dem er in S. Lorenzo thätig war. Das einzige beglaubigte Bild, das wir von ihm besitzen, zeigt eine den Pollajuoli verwandte Technik, ähnliche dem Leben entnommene Typen und in der bräunlichen Landschaft dieselbe Auffassung, wie sie Piero della Francesca und später Leonardo da Vinci vertreten haben. Uebrigens erhebt er sich in der ‚Taufe Christi', trotz alles Realismus in den sehnigen Figuren, durch einen gewissen Schwung der Linie und strenge Würde über die rohe Bravour und das ungefällige Wesen eines Andrea del Castagno. Er ist der herbe Stamm, an welchem Leonardo's Blüte und Frucht reift, und mit all seinen mühevollen Studien bereitet er der höheren Freiheit seines Schülers die Wege [3]. Als Plastiker war er zumal im Bronzeguß thätig und hat darin Bedeutendes erreicht, wie das Reiterbild Colleoni's in Venedig erkennen läßt. Weniger manierirt als Antonio Pollajuolo in seinen Figuren, einfacher und sicherer in den Umrissen, gewaltig in der Anatomie, kommt er zuweilen seinem berühmten Schüler nahe. Gewisse Kindergestalten, so die Brunnenfigur im Hofe des Palazzo vecchio, zeigen tüchtige Formkenntniß neben geschickter Behandlung des Metalles [4].

Vasari erzählt auch von malerischen Arbeiten Verrocchio's, die nicht auf uns gekommen sind. So fertigte er Cartons, entwarf eine Schlacht mit nackten Kriegern, um sie an einer Fassade in Fresco auszuführen, eine Anbetung der Könige und einen Frauenkopf von besonderer Zartheit [5]. Dann lieferte er für die Nonnen von S. Domenico eine Tafel und eine zweite für die Mönche von Vallombrosa zu S. Salvi, mit der Taufe des Herrn. Dieses Bild, an dem, nach Vasari, Leonardo den einen Engel malte, befindet sich jetzt in der Akademie zu Florenz [6].

Verrocchio und sein Schüler müssen für die Stilkritik sich in ihren Leistungen ergänzen. Leonardo's eigenartige Größe wird uns in ihren Quellen und Zielen verständlicher durch des Lehrers Handzeichnungen, plastische Werke

---

[1] Gaye I, 340 s.

[2] ‚orefice, prospettivo, scultore, intagliatore, pittore e musico.' Vasari III, 357. Vgl. auch Müller-Walde, Leonardo da Vinci, München 1889—1890.

[3] Vasari l. c.: ‚ebbe la maniera alquanto dura e crudetta, come quello che con infinito studio se la guadagnò.'

[4] Vgl. Rumohr, Ital. Forsch., II, 303. Der Putto mit dem Fisch war für Lorenzo's de' Medici Villa in Careggi bestimmt.

[5] Vasari III, 363 s.

[6] Saal der großen Gemälde Nr. 43.

und jenes Bild; ja des Bergamasken Colleoni Reiterfigur muß uns Ersatz bieten für das in Mailand verlorene monumentale Werk; andererseits müssen wir des Lehrers malerische Richtung durch Leonardo's Technik ergänzen.

Die Taufe Christi zeigt in der Mitte des Bildes den bis zu den Knöcheln im Fluß stehenden Erlöser mit gefalteten Händen, nur mit einem Schurz bekleidet und ein wenig nach dem Täufer zu geneigt, der, eine magere, sehnige Figur, mit hohem Stabkreuz in der Linken, herangeschritten ist und mit der Rechten aus einer Schale Wasser auf das Haupt Christi gießt. Von oben kommen die geöffneten Arme Gott Vaters und die Taube herab, während rechts von Christus zwei aufwartende Engel, neben einer Palme knieend, der Scene assistiren. Weit öffnet sich im Hintergrunde das Stromgebiet des Jordan mit seinen Flecken und Höhenzügen, in jenen braunen Lasurtönen gehalten, wie sie Leonardo anzuwenden pflegt.

Das Bild ist nicht vollendet und hat sehr durch Abreiben gelitten, aber auch als Fragment bleibt ihm der Charakter feierlicher Stimmung gesichert, wie sie den Arbeiten der Pollajuoli niemals eigen ist; denn wir fühlen hier Leonardo. Nicht nur der liebliche Engel mit blondem Lockenhaar, der, den Kopf über die Schulter wendend, zum Erlöser aufschaut, verkündet uns den Meister, der die Kunst von dem Ballast der Naturalisten befreien wird; auch die Umrisse Christi sind, wenn wir das Bild genau prüfen, von sicherer Hand zu mehr Fülle und reinerem Fluß hin berichtigt; selbst die landschaftliche Ferne scheint von Leonardo übermalt zu sein. Wir können deutlich den älteren, härteren Contur sehen, der sich ängstlich dem Vorbild eines mageren, für den Erzguß passenden Actes anschließt. Der Kopf, mit langem Haar, ohne besondere Schönheit, sieht in der geneigten Haltung, mit gesenkten Lidern, doch aus wie eine Studie zum Typus Christi im heiligen Abendmahl, und der Geist religiösen Empfindens durchzieht diese magere Gestalt, welche uns in ihrer Stellung den Ausdruck der Demuth, jener Haupttugend, welche der Herr der Menschheit erschließen wollte, nahe bringt. Daß die heilige Handlung so einfach sich vollzieht, ohne Prunk von Zuschauern, inmitten einer friedlichen Natur, läßt den erhabenen Gegenstand zu rechter Bedeutung kommen. Der magere und steife Körper des Johannes, der trockene Faltenzug erinnern allerdings ungebührlich an das Modell, aber all diese Rauheiten vermögen doch nicht die herbe Würde des Ganzen zu zerstören, über welche Leonardo's holdseliger Engelskopf den Glanz idealer Frische ausstrahlt. Nach technischer Seite hin lehrt uns der Vortrag der Malerei, daß Verrocchio, wenn auch etwas freier als die Pollajuoli, dem neuen Bindemittel huldigt [1]. Aber die kraftvolle Anlage zeigt nicht einen bloß im Handwerk befangenen Naturalisten, dem plastische Wirkung über alles geht, sondern auch Gefühl für weitere Normen, ein keimendes Bewußtsein, daß die am

[1] Die Untermalung ist Tempera, darüber Oeltechnik.

höchsten entwickelte organische Form aus dem Gegebenen abstrahirt und mit höherem Dasein belebt werden muß.

Neben jenem Bilde will Bode die in der Akademie der Künste befindliche, leider durch Abputzen sehr zerstörte Tafel ‚Tobias mit dem Erzengel auf der Reise' dem Verrocchio mit Bestimmtheit zuschreiben [1]. Auch hier ist eine würdevolle, getragene Haltung, bei sorgfältigem Detailstudium, den Personen eigen, während die in der Ferne sich öffnende Thallandschaft ähnliche Reize bietet, wie jene auf der Taufe Christi. Genaueres Urtheil verhindert der Zustand des Bildes.

1488 ist Verrocchio in Venedig gestorben. Sein Testament, vom 25. Juni desselben Jahres [2], läßt erkennen, daß er wohlhabend gewesen, denn er hinterließ seinem Bruder Thomas zwei Häuser in Florenz und eine in der Mercanzia angelegte Summe. Zur Vollendung der angefangenen Reiterstatue wird, falls es der Doge gestattet, Lorenzo di Credi empfohlen [3], sein Testamentsvollstrecker. Der Senat kümmerte sich nicht um Andrea's letzten Willen und vertraute dem Alessandro Leopardo die Vollziehung des Gusses, dessen Modell immerhin Verrocchio's ungetheiltes Eigenthum bleibt [4].

Sandro Botticelli. Filippino Lippi. Cosimo Rosselli.

Unter dem doppelten Einfluß jener älteren, von Masolino herkommenden, in Filippo Lippi fester gewordenen Richtung und der soeben besprochenen Naturalisten bildet sich die künstlerische Natur des Sandro di Mariano Filipepi, genannt Botticelli [5], geboren 1447 in Florenz. Auch er ist, wie die Pollajuoli, ursprünglich zur Goldschmiedekunst erzogen worden, folgte aber bald seinem Drange zur Malerei und lernte durch Fra Filippo ihre Principien kennen. Bei dem 1469 erfolgten Tode seines Lehrers genoß er schon eines ziemlichen Rufes, wie Vasari's Andeutung vermuthen läßt [6]. Ghirlandajo's imponirende Persönlichkeit stand noch im Hintergrunde, und so mußte der begabte Schüler Fra Filippo's neben den aller traditionellen

---

[1] Sala d. quad. picc. n. 25. Dort unter Sandro Botticelli's Namen. Mit Recht betont Lermolieff (Die Werke &c. S. 393), daß unsere Kenntniß von V. als Maler noch viel zu wenig begründet sei, als daß wir ihm manche Werke zuschreiben dürften, die vielleicht mit demselben Recht auch anderen dortigen Künstlern angehören können. So spricht er ihm das Berliner Bild, die Madonna (Nr. 104a), ab und dies mit guten Gründen. Vgl. die Polemik gegen Bode in: Die Galerien &c. S. 168 f., Anm. 1.

[2] Gaye I. 367 s. Er nennt sich darin ‚corpore languens'. Cfr. Vasari III. 368 ss.

[3] ‚Opus equi a me principiati.'

[4] Vgl. dagegen Grimm, Künstler und Kunstfreunde, Berlin 1865, I. 124 ff.

[5] Gaye I. 343 s. Den Namen Botticelli hat er von seinem Taufpathen, dem Goldschmiede, bei dem er lernte. Lermolieff, Die Werke &c. S. 379 f.

[6] Vasari II. 629: ‚tenuto allora maestro bonissimo.' Bei Crowe und Cavalcaselle (III, 157) ist das unrichtig mit ‚der beste Meister' gegeben: es heißt aber nicht ‚il migliore'.

Grazie baren Realisten bedeutsam erscheinen. Dazu kam, daß er den geistigen Bedürfnissen seiner Zeitgenossen entsprach, wenn er in seinen Madonnenbildern den Mangel göttlicher Weihe und echter Religiosität durch den Schmelz mütterlicher Wärme, sentimentaler Schwermuth, kurz rein menschlicher Gefühle zu ersetzen bemüht war. Diesen Zug seines Wesens, der noch ganz an Filippo's Schule gemahnt, finden wir in dem Rundbilde der Uffizien ausgesprochen, welches in lebensgroßen Figuren eine solche idyllische Scene vorführt: Maria, eine überlange Figur, hält das sentimental zu ihr emporblickende Kind auf dem Schoß und taucht wehmüthig eine Feder in die von einem Engel ihr präsentirte Tinte, um in das dargebotene Buch das Magnificat zu schreiben, während zwei andere Engel eine Krone über ihrem Haupte halten. Das Kind hat seine Rechte auf die Hand seiner Mutter gelegt und umfaßt mit der Linken einen Granatapfel. In der Ferne breitet sich ein Flußthal aus. Das Rundbild im Louvre[1] zeigt fast dieselbe Anordnung der Composition.

Aus der Menge gleichartiger Motive können wir entnehmen, wie sehr der hier angeschlagene Ton sentimentaler Gefühlsweise, durchsetzt mit Realismus, den Zeitgenossen Bewunderung abnöthigte und dem Zeitgeist überhaupt entsprach. Naturgemäß verlor sich bei öfterer Wiederholung der Hauch berückender Naivität, und es tritt immer mehr das Nachlässige der Zeichnung wie das Modellartige der Typen in den Vordergrund. Die Köpfe der Engel, Portraits von Lehrlingen aus dem Atelier, wiederholen sich, das schwermüthige Antlitz der Madonna verblaßt und verliert schließlich, weil des höheren Inhaltes bar, auch den Reiz der Jugend und mütterlicher Hingebung. Nicht minder schwinden Frische des Colorits und Sorgfalt der Modellation.

Ein zweites Bild der Uffizien[2] zeigt Maria unter einem Bogen vor einem Rosenhage sitzend, während das nur mit einem Tuche bedeckte Kind den Kern eines Granatapfels nimmt, den die Mutter ihm vorhält. Zeichnung und Formsprache befriedigen nicht, aber das Colorit leuchtet im Fleisch von angenehmer Wärme goldigen Tones mit bräunlichen Schatten. Die Geberde des Kindes ist der Natur abgelauscht.

Denselben Zug träumerischer Anmuth verkörpert das Schulbild im Pitti, wo das auf dem Schoße der Mutter stehende Kind diese umarmt, worüber sie ein Gefühl von Wehmuth zu überkommen scheint. Hier ist auch der Johannesknabe dabei, und zwei Engel vollenden die Gruppe. Eine auf dem Boden sitzende Madonna mit dem Kinde und Johannes, nebst einem Engel, zeigt eine der Turiner Galerie angehörige Tafel, während das Rundbild im Berliner Museum die von Chören blumentragender Engel umgebene Gruppe in festlichster Haltung und Ausstattung vorführt.

---

[1] Nr. 195.

[2] Nr. 1303. Von Lermolieff (Die Galerien &c. S. 107 f.) ihm abgesprochen.

Neben dieser poetischen, im Grunde realistischen Auffassung, welche Filippo Lippi's Einfluß bekundet, muß Sandro doch auch mit den Pollajuoli und Verrocchio in Beziehungen gestanden haben, die ihn bis zu entschiedener Nachahmung begeisterten [1]. Auch Andrea del Castagno's derber Realismus klingt uns aus der Figur des Augustinus entgegen, welche Sandro 1480 in der Kirche der Ognissanti als Gegenstück zu Ghirlandajo's Hieronymus malte. Die engen Beziehungen der Goldschmiedekunst und Malerei bewirkten viele Härten. So bietet die „Fortitudo", für das Kaufhaus in Florenz gemalt, auffallende Uebereinstimmung mit Pollajuolo's „Prudentia" — neben der sie jetzt in den Uffizien zu sehen ist — nicht nur durch metallartige Formen, sondern auch durch sattes Colorit und fehlerhafte Proportionen. Auf langem Körper sitzt ein schwächlicher Kopf, zu welchem Brustharnisch und Commandostab nicht recht passen. Der harte Faltenzug erinnert an Bronze, doch regt sich in den breiten Massen des rothen Mantels der Sinn für das Großartige [2]. Mit dieser Figur schloß Sandro den von den Pollajuoli unvollendet gelassenen Cyklus der Tugenden ab. Auch bei den Zieraten und der farbigen Architektur hat er sich ganz an sein Vorbild angelehnt.

Der phantastische Zug tritt wiederum mehr in der für Cosimo de' Medici gefertigten „Allegorie des Frühlings" zu Tage [3]. Wir sehen hier inmitten eines reichen Gartens mehrere weibliche, von durchsichtigen Schleiern umspielte Figuren tanzend, während von oben Cupido mit der Fackel herabschwebt. Ein jüngerer Mann im Helm, vielleicht Merkur, holt mit dem Schwert Früchte vom Baum, während eine weibliche Figur, aus deren Munde Rosenknospen hervorgehen, durch den Sturm blasenden Genius verfolgt wird. Die Allegorie ist nicht recht einheitlich, die überschlanken, knochenlosen Figuren erinnern an Filippo's Modelle. Eine Masse von Schmuck verräth hier wiederum Neigung zur Technik der Pollajuoli. Die Medici scheinen die ersten gewesen zu sein, welche die Kunst in hervorragender Weise für das Privatleben in Anspruch nahmen.

Sandro entsprach diesen Bedürfnissen in ergiebiger Weise, wie das im Staatsarchiv zu Florenz befindliche Inventar der Paläste in Florenz und Careggi erkennen läßt [4]. Die Maler der Renaissance mußten nun trockene

[1] Vasari III, 310: ‚Era in quell' età una dimestichezza grandissima e quasi che una continova pratica tra gli orefici ed i pittori.'

[2] Förster, Gesch. d. ital. Kunst, III, 303.

[3] Akademie der Künste, Saal der älteren Gemälde Nr. 24.

[4] Inventario del palagio di Firenze et sua masserizie. Questo libro dinventarii e chopiato da un altro Secretario el quale fu fatto alla morte del mag^co Lorenzo chopiato per me prete Simone di Stagio dall Pozzo oggi questo 23 dicembre per chom̃issione di Lorenzo di P^o Medici. 1512. Der Verfasser d. W. hatte bei seinen Arbeiten im Staatsarchiv zu Florenz Gelegenheit, aus diesem Manuscript alle auf Kunstwerke bezüglichen Notizen extrahiren zu können und erinnert sich dankbar an die ihm von Herrn G. Milanesi stets bewiesene Gefälligkeit.

Allegorien und Mythen des Alterthums zur Bearbeitung wählen, um ihren classisch gebildeten Bestellern zu entsprechen. Wurde damit das Stoffgebiet der Kunst erweitert, so ist doch nicht zu verkennen, daß gegenüber der Einfachheit der Antike eine Sucht nach dunkler und gelehrter, nur ihren Bestellern oder Zeitgenossen schmackhafter Symbolik den Genuß an diesen Werken, die zumal rein florentinisch gedacht sind, schmälert. Diese trockene humanistische Richtung fand in Sandro einen Hauptvertreter.

Für Lorenzo de' Medici fertigte er unter anderen Sachen eine Minerva, für Cosimo verschiedene Venusbilder, wie er denn überhaupt [1] viele nackte Frauengestalten auch für andere große Familien in Florenz gemalt hat. Die im Berliner Museum befindliche Venus mit herabwallendem Haar ist als solche kenntlich, dagegen hat man eine als „Geburt der Venus" bezeichnete Darstellung in den Uffizien abweichender Auslegung unterworfen: In einer Muschel stehend, wird die ganz nackte Figur von Winden und Wellen ans Land getrieben, wo ihr eine modern costümirte weibliche Gestalt entgegeneilt und ein Gewand darbietet. Die schwebenden, Blumen streuenden und blasenden Genien sind als Zephyr und Flora oder als zwei Windgötter zu deuten [2].

Die Verschlingung dieser beiden mit richtigem Vertheilen der Gliedmaßen endgiltig zu lösen, gehört zu den Schwierigkeiten, welche das Object darbietet [3]. Denn indem die Venus selbst mit Unbefangenheit auftritt [4], präsentiren sich die schwebenden Genien zopfig verschnörkelt, nicht minder die in hüpfender oder springender Bewegung herankommende Frau, wie sie bei den Naturalisten, z. B. in Darstellung des Engels Gabriel, üblich ist.

Wenig verständlich erscheint das für Fabio Segni ausgeführte Bild, ‚Verleumdung des Apelles', ebenfalls den Uffizien angehörig [5]. Der Stoff ist dem Lucian entnommen, welcher in der Schrift über die Verleumdung erzählt, wie der Maler Apelles [6] von einem neidischen Kunstgenossen, Antiphilos, beim König Ptolemäus von Aegypten angeklagt wurde, an dem Ver-

[1] Vasari III, 312: ‚Per la città in diverse case fece tondi di sua mano e femmine ignude assai.'

[2] Vermuthlich ist es eine Illustration des homerischen Hymnus (Nr. VIII), welcher die Geburt der Venus und ihre Ankunft auf Kypros schildert:

‚Wohin sie des Zephyros schmelzendes Wehen
Führte mit Macht auf der Woge des tiefaufbrausenden Meeres
In weich flüssigem Schaum. Mit dem Goldstirnbande die Horen
Nahmen sie liebreich auf, in ambrosische Kleider sie hüllend.'

[3] Förster a. a. O. S. 306.

[4] In Haltung und Bewegung gleicht sie der mediceischen Venus, dürfte also wohl einer antiken Statue entnommen sein. Das wallende Haar und der Ausdruck sind florentinisch. [5] Nr. 1182.

[6] Förster (III, 307) meint, es sei nicht der berühmte Günstling Alexanders, sondern Apelles von Ephesus, eine Ansicht, welche von Archäologen, so auch von Brunn, nicht getheilt wird.

rath des Theodot gegen die Stadt Tyrus sich betheiligt zu haben, so daß er nur durch das unverdächtige Zeugniß eines Verschworenen gerettet werden konnte. Zum Gedächtniß stellte Apelles in einem Bilde das Wesen der Verleumdung vor Augen. Botticelli wiederholte das Motiv nach Lucians Angabe. In einer stattlichen Halle, voll Büsten und Statuen, erblickt man rechts eine gekrönte Figur mit gewaltigen Ohren, in die zwei Frauen, Unwissenheit und Mißtrauen, hineinflüstern. In zerrissenem Kleide schreitet der Neid heran und spricht ebenfalls giftige Worte als Führer einer Gruppe, deren Hauptperson, die Verleumdung, einen Mann bei den Haaren herbeischleppt, der — seine Unschuld betheuernd — die Hände zu den Göttern emporhebt. Der Verleumdung folgen, als Genossinnen, Arglist und Täuschung, welche sie aufstacheln. Weiterhin sieht man die Reue, welche das Antlitz beschämt von der herankommenden nackten Figur der Wahrheit abwendet.

Auch hier ist, trotz der prächtigen Architektur, von eigentlich classischer Würde nichts zu finden, im Gegentheil nur eine mit übertriebener Wildheit sich producirende Gerichtsverhandlung, der es an feiner Charakteristik mangelt. Daß nur Abstractionen, Begriffe, handelnd auftreten, scheint dem Maler nicht zum Bewußtsein gekommen; denn es sind weder ideale Formen benutzt, noch ist die krankhafte Erregtheit der Gestalten durch die Antike zu motiviren. Mit wie feinem Tact und würdevoller Ruhe hätte Giotto solche Allegorie behandelt! In der That ist die schlichte Formsprache des Trecento dem Ausdruck von Ideen günstiger, als der ungefüge Realismus jener Epoche.

Für Sandro's Auffassung biblischer Motive ist die einst für S. Maria Novella bestimmte Anbetung der Könige in den Uffizien lehrreich. Es war zugleich das eigentliche Familienbild der Mediceer; denn im ältesten der Könige finden wir Cosimo, in den beiden anderen Giuliano und Giovanni portraitirt. Dahinter gruppirt sich in zwangloser Weise eine Reihe vornehmer junger Männer. In einer zweiten Schaar wird das Ereigniß reflectirt. Neben Maria steht Joseph aufrecht vor der Hütte, durch welche man in eine weite Landschaft hinausblickt. Die Disposition ist übersichtlich, die Haltung der Personen hier viel maßvoller als sonst, ein historischer Zug von Vornehmheit erinnert an Domenico. Dabei sind die vielen Portraitköpfe klar und plastisch modellirt.

Ehe Botticelli nach Rom ging, war sein hl. Augustin in Ognissanti schon vollendet, der wieder das ganze innere Ungestüm seines Wesens erkennen läßt. Jener Zeit des Jahres 1481 gehören auch die genialen Illustrationen zum Dante an, in denen sich die Phantasie ungekünstelter ausspricht, als es auf Tafelbildern möglich ist. Diese Handzeichnungen befanden sich in Hamilton Place bei Glasgow und gingen neuerdings in das Berliner Kupferstichcabinet über[1].

[1] Herausgegeben von Lippmann, Berlin 1887. Dazu die Aufsätze von demselben im Jahrbuch der Preuß. Kunstsamml. 1884, IV, 62—71, und von Rosenberg in der Zeitschrift für bild. K. 1883, XVIII, 116—119. Eine Abbildung auch bei Müntz, La Renaissance en Italie, Paris 1885, p. 386.

Sie geben uns erst den Schlüssel zu Sandro's voller Persönlichkeit, denn sie sind das Feinste und Geistreichste, was er, unbehindert von der seinem Empfinden Zwang auflegenden Technik der Malerei, hervorgebracht hat, und zeigen dabei in Verkürzungen und Verschiebungen der menschlichen Gestalt viel geniale Kühnheit.

Zu seinen besten Tafelbildern gehört Tod und Himmelfahrt Mariä, im Auftrage Matteo Palmieri's für S. Pier Maggiore in Florenz gemalt, jetzt in Hamilton-House bei Glasgow in Schottland[1]; dann die Krönung Mariä in der Akademie zu Florenz, einst für S. Marco bestimmt[2]. Sandro hat hier mehr Lebenskräfte entfesselt, und der Chor der blumenspendenden Engel, dazu die vier stehenden Heiligen sind nicht ohne wuchtige Größe, aber ohne Noblesse der Typen. In den schlanken, unsicheren Proportionen ist noch immer Fra Filippo's Schule zu erkennen.

Sixtus IV. hatte den Künstler nach Rom berufen, um dort gemeinschaftlich mit Cosimo Rosselli, Perugino, Luca Signorelli und Ghirlandajo in der Sixtinischen Kapelle zu malen. Nach Vasari wäre er sogar zum Oberleiter ernannt worden[3]. Charakteristisch an seinen Wandbildern ist das Princip, nach welchem die einzelnen Scenen in demselben Raume, fortlaufender Erzählung gleich, nebeneinander stehen, so daß Moses auf dem ersten Bilde nicht weniger als siebenmal in derselben Landschaft auftritt. Aehnlich ist im zweiten Bilde die Bestrafung der Rotte Korah, des Dathan und Abiron, wie der Söhne Aarons behandelt[4] — die wegen unberufenen Opferns mit Feuer vertilgt wurden — und im dritten die Versuchung Christi, während im Vordergrunde der Hohepriester inmitten zahlreichen Volkes eine Opferhandlung vollziehen läßt. Abgesehen von der Composition als solcher, welche aus Mangel an Geschlossenheit das Interesse nicht zu fesseln vermag, sind die Gruppen überladen, während im einzelnen sich viel Unruhe mit heftigen Gesten und flatternden Gewändern breit macht. Uebrigens zeigt das dritte Bild, die Versuchung Christi, auch schöne Motive, welche sich neben Signorelli behaupten können, während im übrigen die Leistungen Sandro's hinter denen Perugino's, Domenico's und Signorelli's zurückstehen. Der Realismus einzelner Scenen bildet einen recht auffallenden Gegensatz zu der älteren Compositionsweise. Sonach wird man den Meister hier nicht auf der Höhe seiner Productionskraft finden.

Dem Jahre 1487 gehören vier kleinere, einer Novelle des Boccaccio entlehnte Bilder an, welche Sandro für die Casa Pucci in Florenz malte[5], und

---

[1] Crowe und Cavalcaselle III, 166. [2] Saal der großen Gemälde, Nr. 47.

[3] III, 317: ‚ordinò che egli ne divenisse capo.'

[4] Mit schöner Architektur ausgestattet, deren Mitte eine treue Copie des Constantinsbogens einnimmt.

[5] Vasari III, 313. Sandro war auch Portraitmaler. So gedenkt Vasari zweier Bildnisse, des der ‚Simonetta' und der ‚Lucrezia Tornabuoni', welche man im Pitti

die jetzt in die Sammlung Barker nach London gekommen sind. 1491 ward ihm der sehr ehrenvolle Auftrag, gemeinschaftlich mit Ghirlandajo die Mosaikarbeiten in der Zanobi-Kapelle des Domes auszuführen; aber schon ein Jahr darauf gerieth das Werk ins Stocken, welches jetzt ganz zerstört ist. Sandro's Steuerangabe vom Jahre 1498 zeigt ihn uns mit seinem Bruder zusammen in S. Lucia, bei Ognissanti, im eigenen Hause wohnend, und vom Jahre 1503 besitzen wir sein verständiges Gutachten in betreff der Aufstellung von Michelangelo's David [1], welches zum Schaden der Figur nicht befolgt worden ist; er wünschte nämlich, ebenso wie Giuliano da Sangallo, die Statue möchte in der Loggia ihren Platz finden.

Vasari bemerkt, Sandro habe auch viele Entwürfe zu kirchlichen Stickereien und Webereien gemacht, so für den herrlichen Baldachin von Orsanmichele Mariendarstellungen und für die Processionsfahne der Brüder von S. Maria Novella. Uebrigens erfaßte ihn die von Savonarola erregte religiös-politische Bewegung, und er zählte, nach Vasari, zu den eifrigsten Piagnonen in Florenz. Aus dem Jahre 1496 haben wir einen an Lorenzo de' Medici gerichteten Brief Michelangelo's mit der Adresse Sandro's, der seine Bewunderung für den großen Dominikaner ausspricht. Vermuthlich hatte der damals jugendliche Künstler dem viel älteren Botticelli den Brief zugesandt, um ihn sicherer an seine Adresse gelangen zu lassen. Vasari berichtet noch, Sandro habe als ‚persona sofistica' einen Theil Dante's commentirt und zum Inferno Zeichnungen entworfen [2], auch noch anderes in Holz schneiden und drucken lassen, zuletzt habe er wegen Parteinahme für Savonarola den Geschmack am Arbeiten verloren und sei in Armuth gerathen. Doch zeigen Sandro's Werke nichts von dem in Savonarola concentrirten Bußgeist und seiner weltfeindlichen Richtung. Am 17. Mai 1510 starb der Künstler und wurde im Erbbegräbniß von Ognissanti beigesetzt, welches mit dem Wappen der Filipepi bezeichnet ist [3].

Botticelli hatte mehrere Gehilfen und Nachahmer, deren nach seinen Cartons angefertigte Bilder nicht nur in Italien, sondern auch auswärts als echte Werke genannt sind [4]. Sie unterscheiden sich durch rohere Zeichnung und Modellirung, wie durch matteres Colorit von den Originalen.

Filippino Lippi, der Sohn Fra Filippo's und der Lucrezia Buti, ist 1457 in Prato geboren und wuchs zunächst unter Fra Diamante's Obhut zum Künstler heran, mit dem er in Rom war, um ihn bei seiner Arbeit in der Sixtinischen Kapelle zu unterstützen. Daß er schon in Prato der Muni-

---

und in Berlin zu besitzen glaubt. Aber beide sehen häßlich und bürgerlich aus, so daß das Prädicat der Schönheit kaum passen dürfte, wie es Vasari spendet. Eher könnte das von Crowe und Cavalcaselle (III, 177) in der Sammlung Reiset gefundene Portrait als echt bezeichnet werden. [1] Gaye II, 458.

[2] Es ist die Ausgabe von 1481 mit dem Commentar von Landino.

[3] Vasari III, 321: ‚S. di Mariano Filipepi e suor. anno 1510.'

[4] Lermolieff, Die Werke rc., S. 330. Ders., Die Galerien rc., S. 107 ff.

cipalbehörde geeignet schien, Malereien für das Stadthaus zu übernehmen, geht aus der 1501 daselbst abgehaltenen Sitzung hervor, wo es auch heißt, daß er in Prato aufgewachsen sei[1]. Seine Betheiligung an der Decoration der Brancacci-Kapelle, die ihm etwa 1484 oder 1485 übertragen wurde, ergibt denn auch, daß Filippino am Stil seines Vaters anknüpfte[2], indem Vasari's Behauptung, er sei schon früh Sandro's Schüler geworden[3], nicht bestätigt wird. Einflüsse des letzteren sind, bei gemeinschaftlichen Studien, wohl merkbar, aber eine Abhängigkeit ist nicht vorhanden, vielmehr prägt sich Filippino's ruhigere Auffassung im Gegensatz zu Sandro's Ungestüm frühzeitig aus. Dies sehen wir an den recht feingestimmten Truhenbildern im Palazzo Torrigiani — vier Tafeln aus der Geschichte der Esther —, ferner an dem Epiphanienbilde in Hamilton House bei Glasgow, und an der Vision des hl. Bernhard in der Badia zu Florenz, welche von Piero di Francesco del Pugliese 1480 in Auftrag gegeben wurde[4]. Vasari erzählt, das Bild sei in Tempera gemalt worden, und man habe es der Feinheit halber für ein wunderbares Werk gehalten, auch sei darauf Francesco sprechend ähnlich portraitirt. Es befindet sich noch heute in der Badia über einem Altar, links vom Eingange, und erweckt durch malerische Scenerie und sorgsame Ausführung die Theilnahme des Beschauers. S. Bernhard, im weißen Ordenskleide, sitzt im Freien vor einer Felswand, an einem roh gezimmerten Tisch oder Pult, in seine Arbeit versenkt. Rechts von ihm liegen Bücher aufgeschichtet, aus dem zerklüfteten Felsgestein schauen zwei Teufelslarven heraus. Vor ihm steht Maria, von vier Engeln begleitet, und legt ihre Rechte auf das Pult, wo ihr Verehrer soeben zu ihrem Ruhme geschrieben hat. Im Hintergrunde sieht man einige Brüder, das Kloster und landschaftliche Ferne, rechts unten das Brustbild des Stifters. Prüfen wir nun den Inhalt der Composition. Nahe liegt ein Vergleich, nicht mit Bildern des Fra Angelico oder der Trecentisten, denn die Zeit hat andere Begriffe, aber mit dem später zu kritisirenden Werke des Fra Bartolommeo in der Akademie zu Florenz, und dieses Nebeneinander fällt nicht zu Gunsten von Filippino's Idee aus. Dort die in wirklicher Vision, voll inneren Schauens, wie gebannte und ekstatische Figur des großen Asceten vor der in einer Engelsglorie herabschwebenden Jungfrau, hier die kerzengerade, fest auf dem Boden stehende und den Beschauer mit bleichen, ermatteten Zügen recht irdisch anblickende Frau, welcher Bernhard mit sentimentaler Haltung entgegenkommt. Um Maria dort schwebende Engel in leichtwallenden Gewändern, hier vier naivblickende Modelle von Atelierknaben (oder Portraits der

---

[1] Giornale stor. degli Arch. tosc. II, 248.

[2] Rumohr, Ital. Forsch., II, 279. Lermolieff, Die Werke 2c., S. 379. Vasari III, 482 ss. [3] Vasari III, 461.

[4] Vasari III, 463 s. Der Besteller heißt nicht Francesco, sondern Piero. Vgl. die Notiz von Milanesi (a. a. O S. 464, Note 1), wonach die Summe von 250 Ducaten gespendet wurde.



Filippino Lippi, Vision des hl. Bernhard. Badia in Florenz.
(Zu S. 330.)



Kinder des Stifters), von denen der vordere mit gebogenen Knieen schon recht manierirt auftritt. Neben dessen gesunder Derbheit wird die krankhaft hagere Gestalt der Madonna um so auffälliger, da ihr jeder überirdische Charakterzug mangelt. Die Farbe ist sehr licht und bunt, zumal in den Gewändern. So zeigt dieses Bild schon ganz der Anlage nach das Virtuosenthum von Filippino's späteren Werken: schwächlichen Gefühlsausdruck, manierirte Linienführung und Buntheit des Colorits. Es ist in der That schwer, von diesem schon zopfigen Bilde eine Brücke zu finden nach den Arbeiten im Carmine, weshalb man auch den Gedanken fassen konnte, es hätten sich Zeichnungen oder Entwürfe von Masaccio erhalten, die Filippino als Richtschnur dienten.

Man nimmt an, daß Filippino gegen 1485, also fast 60 Jahre, nachdem Masaccio hier gearbeitet, die Vollendung des Cyklus begonnen habe. Die lange Pause gestattet uns, charakteristische Züge Filippino's leichter aufzufinden. Mit dem ‚Besuch Pauli bei Petrus' und des letzteren ‚Befreiung' hat er sein Werk begonnen und darin zugleich sich am meisten seines Vorgängers würdevollem Stil genähert. Im ‚Verhör der Apostel' aber tritt seine Schwäche Masaccio gegenüber sofort zu Tage, denn hier fehlt es an klarem Ausdruck des Gedankens. Die Hauptfigur ist zweifellos der seine Hand drohend ausstreckende Richter mit dem Neroprofil, während die Apostel beide in derselben Richtung das Haupt abwenden. Von dem imponirenden Bewußtsein ihrer göttlichen Mission, von einem dramatisch wirksamen Unterschied höherer Macht und Würde gegen rohe Gewalt, von dementsprechender Licht- und Schattenführung ist hier nichts zu finden. Theilnamlos stehen auch die Zuschauer, unberührt von der Anklage, welche der Richter gegen die Apostel schleudert[1]. Die ‚Kreuzigung Petri' ist von dieser Scene räumlich nicht geschieden. Mit dem Kopf nach unten ans Kreuz genagelt, wird er von einem Henker hinaufgewunden, während zwei andere mithelfen. Rechts stehen sechs Personen, an der Spitze der Befehlshaber der Wache, links drei gleichgiltige Zuschauer. Einzelnen Motiven ist Naturwahrheit zuzusprechen: höheres Empfindungsleben, Weihe, Pathos, ein geistiges Centrum wird man in dieser Genrescene vergeblich suchen. Die Anordnung derselben erinnert übrigens an ein Relief. Dieselben charakteristischen Züge finden wir in der von Filippino herrührenden Partie des Bildes vom auferweckten Königssohn. Neben den edlen Gestalten der Apostel fallen die bei einem so unerhörten Ereigniß apathischen Portraitfiguren auf. Wie Statisten, die einer theatralischen Scene als innerlich ganz unbetheiligte Factoren anwohnen, sind diese edlen Florentiner aufgereiht. Auch der König selbst wird durch die Auferstehung eines seit 14 Jahren todten Sohnes nicht im geringsten aus seiner statuarischen Ruhe in der Nische herausgebracht und starrt unter dem Hut gleichgiltig auf die

[1] Es ist Nero's Tribunal, der Kopf augenscheinlich nach einer Münze entworfen.

vor ihm knieende Actfigur, in der des Malers Granacci[1] Züge verewigt sein sollen. Unter den links gruppirten fünf Personen hat man wohl die vier von Vasari genannten Florentiner zu suchen, nämlich Luigi Pulci, Pietro del Pugliese, Tommaso Soderini und Piero Guicciardini. Außerdem lassen sich die Bildnisse Antonio Pollajuolo's und Filippino's bei der Gerichtsscene, auf der Kreuzigung das des Botticelli feststellen. Es ergibt sich sonach die Zeit zwischen 1482—1490 für Vollendung dieser Malereien[2].

Filippino muß damals auch bei der Obrigkeit in Florenz Ansehen genossen haben, denn 1482 wird er an Stelle Perugino's zur Decoration eines Saales vorgeschlagen[3] und 1485 liefert er ein stattliches Altarbild für den Saal der ‚Acht'. Es stellt die thronende Jungfrau zwischen den heiligen Victor, Johannes Baptist, Bernhard und Zenobius dar, in der Höhe Engel mit Blumengewinden. Ein anderes Werk aus der früheren Zeit des Malers ist das Altarblatt in S. Spirito zu Florenz: Maria thronend mit Kind und dem Johannesknaben, in einer an Raffael erinnernden Gruppirung, daneben der Stifter Nerli mit seiner Gattin, von den hll. Martin und Katharina präsentirt. Durch die Arkaden des Hintergrundes sieht man in der Ferne die Stadt. Eine gewisse Ruhe und Breite der Gewandfalten zeichnen das Bild aus.

Die zweite Periode von Filippino's künstlerischer Thätigkeit beginnt mit seiner Berufung nach Rom. Aus einem Briefe des Cardinals Caraffa, vom 2. September 1488, geht hervor[4], daß die warme Empfehlung Lorenzo's de' Medici dieselbe befördert hatte und daß der Maler am 27. August dort eintraf, wo ihn der florentiner Gesandte, Antonio Lanfredini, sogleich dem Cardinal vorstellte, der ihn wohlwollend aufnahm und die Bedingungen über Ausführung von Malereien in der Familienkapelle zu S. Maria della Minerva festsetzte. Noch am selben Tage reiste Filippino nach Florenz, kehrte aber bald zurück, um die Arbeit aufzunehmen, und beendete sein Werk bis gegen 1490. Vor seiner Abreise nach Rom hatte er am 21. September 1488 sein Testament gemacht. Lorenzo de' Medici veranlaßte den Künstler, über Spoleto zu reisen, um dort für die Ausführung des Grabmals seines Vaters, Fra Filippo, Sorge zu tragen; auch ersehen wir aus einem Rom, 2. Mai 1489, datirten Briefe[5], daß ihm Filippo Strozzi bereits die Ausmalung einer Kapelle in S. Maria Novella übertragen hatte.

Die Kapelle der Caraffa, am Ende des rechten Querschiffes von S. Maria sopra Minerva gelegen, ist dem hl. Thomas von Aquin geweiht,

---

[1] Geb. 1469. [2] Vgl. Gaye, Carteggio, II, 469 s.

[3] Gaye I, 579. ‚Item concesserunt Filippo fratris Filippi, absenti, ad pingendum eam partem, quam alias locaverunt Perugino pictori et pro illo pretio et cum illis conditionibus prout dicto Perugino locaverunt.' [4] Vasari III, 468 s.

[5] Abgedruckt in: ‚Alcuni Documenti pubbl. per le nozze Farinola-Vai, Firenze, Le Monnier, 1855.' Am 2. April 1487 war die Ausmalung stipulirt worden. Vasari III, 487 s.

und Filippino erhielt den Auftrag, denselben in einem Cyklus von Wandbildern zu verherrlichen; vier seiner Arbeiten sind noch erhalten. Das erste Motiv, zugleich das ausdrucksvollste, stellt in einer Lunette das Wunder mit dem Crucifix dar. Zwei Lilien tragende Engel assistiren. Das Packende des Vorgangs ist in dem Mönche recht anschaulich gemacht, welcher davoneilt, ihn zu verkünden. Sicher gezeichnete Bogengänge, durch welche man auf eine ferne Stadt blickt, schließen das Bild ab. Wir sehen hier, daß Filippino auch lebhaft zu schildern versteht; hätte er sich nur immer auf das Wesentliche beschränkt, denn auch hier kommen, obzwar der Hauptsache untergeordnet, kleinliche Nebenscenen vor, so das Kind, welches, durch einen Hund erschreckt, sein Brod fallen läßt.

Darunter sieht man den Triumph des Heiligen über die Ketzerei: Innerhalb einer prächtigen Renaissance-Architektur thront er, mit offenem Buche, umgeben von den vier Allegorien der Philosophie, Theologie, Grammatik und Rhetorik; zu seinen Füßen der niedergeworfene Averroes. Im Vordergrunde seitwärts je eine Gruppe, an ihrer Spitze Arius und Sabellius, beschämt und gebeugt, während ihre Bücher am Boden zerstreut sind, und Volk jeden Alters und Standes verwirrt auf seine falschen Führer blickt. Auch diese Composition ist nicht ohne einen großen historischen Zug, dabei symmetrisch und pyramidal aufgebaut, bei geschickter Abwägung der Massen. Mit wirklichem Stilgefühl verbindet sich hier auch Schönheitssinn im Figürlichen sowohl, wie in der prächtigen Architektur, die mit perspectivischer Sicherheit gezeichnet ist. Hier mögen wohl Roms Monumente anregend gewirkt haben [1], denn Benvenuto Cellini's Jugenderinnerungen bestätigen, daß er mit Francesco, Filippino's Sohn, die Skizzenbücher von dessen Vater mit den Zeichnungen antiker Bauten durchzusehen pflegte [2]. Im einzelnen betrachtet, machen sich freilich auch schon in jener Epoche Filippino's gewisse Fehler bemerklich, so die ungleichen Proportionen, die plumpen Extremitäten. Ein drittes Bild zeigt die Verkündigung [3], nebst Thomas, den Stifter (Cardinal Caraffa) präsentirend, darüber die Himmelfahrt Mariä in einem Kreise musicirender Engel, deren flatternde Gewänder Botticelli's manierirte Auffassung an sich tragen. Schon Albertini gedenkt dieser Fresken mit hohem Lobe.

1491 war Filippino wieder in Florenz, wie aus dem von ihm gelieferten Entwurf zur Domfassade hervorgeht. 1495 wurde ihm ein Altarbild für die armen Brüder von S. Francesco in Prato übertragen, welches sich jetzt in München befindet [4] und zu den edleren Werken des Meisters gehört. Im folgenden Jahre malte er für den Convent von S. Donato degli Scopetani

---

[1] Im Hintergrunde sieht man die Reiterstatue Marc Aurels.

[2] ‚e perchè ancora la casa sua era piena di quei belli studj che aveva fatto il suo valente padre, i quali erano parecchi libri disegnati di sua mano, ritratti dalle belle anticaglie di Roma.' Bei Vasari III, 476, nota 1.

[3] Sehr übermalt. [4] Nr. 563.

die Anbetung der Könige, eine figurenreiche Composition mit orientalischen, etwas bizarren Typen, jetzt in der Galerie der Uffizien [1].

Schon im Jahre 1487 waren Filippino die Arbeiten in der Cappella Strozzi übertragen worden, und am 27. November 1500 hatte er einen Theil derselben vollendet, denn es werden ihm damals Zahlungen gemacht [2]. Beide Langwände sind mit je einem Haupt- und einem Lunettenbilde versehen, welche Ereignisse aus dem Leben der Apostel Johannes und Philippus darstellen. Sind hier auch einzelne werthvolle Gruppen und Gestalten, wie die von der Bahre sich aufrichtende Drusiana, so spricht sich durch Ueberladung der Compositionen mit phantastischen Einzelheiten, manierirtem Costüm, fremdartiger Architektur, Waffen, Trophäen und Vasen doch ein völlig barocker Stil aus. Dazu die leidenschaftliche Geberdensprache und verzerrten Gesichter, das bunte Colorit, welche den Eindruck einer Maskerade hervorrufen und Filippino als Vertreter des Zopfstils kennzeichnen. Auch die Technik ergibt virtuose Liederlichkeit. So sehen wir hier die letzte Phase in der Entwicklung eines begabten Künstlers, dem es an innerer Harmonie und Größe der Anschauung fehlt, die Pfade inne zu halten, welche sein Vorgänger Masaccio gewandelt ist.

Werke aus der letzten Zeit des Malers sind der hl. Sebastian, für S. Teodoro in Genua, vom Jahre 1503, dann die Abnahme vom Kreuz, 1503 von Fra Zaccaria für die Servitenkirche bestellt, aber nur theilweise gemalt und erst von Perugino vollendet. Filippino hatte 1497 mit Maddalena di Pietro Paolo Monti eine Ehe geschlossen [3] und hinterließ bei seinem am 18. April 1504 erfolgten Tode drei Söhne, Francesco, Roberto und Luigi, später Filippo genannt. Des Francesco gedenkt Cellini als eines begabten jungen Künstlers, an den ihn besondere Neigung fesselte. Filippino wurde, nach Vasari, in S. Michele Visdomini unter allgemeiner Trauer beigesetzt.

Parallel mit Sandro und Filippino geht Cosimo di Lorenzo di Filippo Rosselli, der Sohn einer Handwerkerfamilie. Er ist 1439 zu Florenz geboren [4] und begab sich mit 14 Jahren in das Atelier des Neri di Bicci, eines höchst mittelmäßigen Künstlers [5], das er nach drei Jahren, 1456, verließ, um sich 1460 der Leitung eines Verwandten, Bernardo di Stefano Rosselli, zu übergeben. Es war gewiß verhängnißvoll für seine Laufbahn, daß er in die Hände eines Mannes wie Neri di Bicci gerathen ist, denn

---

[1] Nr. 1257. Bezeichnet mit: ‚Filippus me pinxit de Lipis Florentinus addi 29 di Marzo 1496.'

[2] Vasari III, 471, nota 1.

[3] Crowe und Cavalcaselle (III, 195) nennen sie Margherita. In München, Saal 9, befinden sich: Christus erscheint seiner Mutter (Nr. 563) und die Pietà (Nr. 538), irrthümlich mit Ghirlandajo bezeichnet.

[4] Vasari III, 183. 189, nota 5. Gaye II, 458, nota.

[5] Vasari II, 87. Ricordi di Neri di Bicci fol. 22.

seinen mäßigen Anlagen ist hier niemals der große edle Zug vaterländischer Kunst nahe getreten. So lebte er zumeist von der Originalität anderer, zuletzt des Ghirlandajo, blieb aber in Auffassung und Colorit stets nüchtern und phantasielos. Einige Jahre scheint er in Lucca zugebracht zu haben, wo ein Fresco in S. Martino, trotz schlechter Erhaltung, den Charakter seines reizlosen Stiles an sich trägt. In der Vorhalle der Annunziata in Florenz sehen wir von ihm die Einkleidung des Filippo Benizi, von Richa in das Jahr 1476 versetzt, ein Bild, das in der entblößten Figur des Heiligen nur ein unschönes Modell wiedergibt. Das Altarbild in S. Ambrogio, die Himmelfahrt Mariä, zeigt sehr schwerfällige und gewöhnliche Typen mit derben Extremitäten; nicht minder armselig erscheint die hl. Barbara in der Akademie zu Florenz, und die thronende Madonna in S. Spirito. Besser ist die Krönung Mariä in S. Maddalena de' Pazzi, welche man trotz der höchst irdischen Modelle, einiger Aehnlichkeit mit den Typen Benozzo Gozzoli's halber, sogar dem Fra Angelico zuschrieb. Ein zweites Bild daselbst zeigt in trivialer Auffassung die das Kind nährende Madonna auf blumiger Wiese, von Jacobus und Petrus begleitet, während Engel eine Krone halten.

Cosimo's Ruf vergrößerte sich durch seine Mitarbeit am Ausmalen der Sixtinischen Kapelle in Rom, aber auch Vasari betont, daß er hier in seinen Leistungen den übrigen Künstlern nachstehen mußte. Sein erstes Bild, Moses mit den Gesetzestafeln, eine schwache Composition mit übertriebener Geberdensprache, vernachlässigten Extremitäten, unklaren Gewandmotiven und trübem, röthlichem Fleischton, ist wenig erfreulich. Noch auffälliger werden diese Mängel im ‚Durchgang der Israeliten durch das Rothe Meer'. Das geringste seiner Bilder ist das heilige Abendmahl, das beste die Bergpredigt. Cosimo strebt hierin dem Benozzo nach und sucht durch locker aneinander gereihte Scenen einen ähnlichen Eindruck von Lebendigkeit zu erhalten. Aber wie weit steht er an wirklichem Naturgefühl, an Sinn für Würde und Anmuth hinter jenem zurück, während im Colorit ihm jegliches Princip und Verständniß für Harmonie mangelt! Die Sage vom Auftragen des Goldes auf den Gewändern, um das Urtheil Sixtus' IV. zu bestechen, ist wohl nur eine Anekdote Vasari's, aus Abneigung entstanden, denn dieser Papst hat doch zuviel Urtheil bekundet, als daß man ihm so geringen Kunstsinn zutrauen möchte[1].

Die Bergpredigt zeigt die verhältnißmäßig beste Vertheilung der Gruppen, befriedigt jedoch nicht in geistiger Charakteristik. Am weitesten bleibt das heilige Abendmahl zurück, da Rosselli der hier nothwendigen feineren Seelenmalerei durchaus nicht gewachsen sein konnte. Er hat die Einsetzung des Sacramentes gewählt und von der Ankündigung des Verrathes gänzlich abgesehen; aber auch so noch ist die Apathie der Theilnehmer merkwürdig. Das Feierliche der Scene wird durch genrehaftes Beiwerk, wie profane Zuschauer,

[1] Vasari III, 188.

Hund und Katze, nicht gemehrt, auch nicht durch Anbringung einiger Scenen aus der Leidensgeschichte.

Als das beste Wandgemälde Rosselli's gilt mit Recht die nun sehr durch Rauch verdunkelte Procession mit einem wunderthätigen Kelche, in S. Ambrogio, vom Jahre 1486[1].

1491 wird des Malers Name unter denen citirt, welche zur Berathung über die Fassade des Domes gerufen wurden, und später hilft er die Fresken Baldovinetti's abschätzen. 1506 schrieb er sein Testament nieder, aus dem hervorgeht, daß er keineswegs, wie Vasari glaubt, durch die Alchymie ruinirt wurde. Am 7. Januar 1507 ist er gestorben[2].

Domenico Ghirlandajo.

Nach verschiedenen Seiten hin gestaltete sich die Florentiner Malerei seit dem Erwachen des subjectiven künstlerischen Bewußtseins aus, und es erscheinen diese der Renaissance-Idee gewidmeten Anstrengungen wie Vorstufen zu gewissen universalen Meistern, in denen sich das zerstreute Ringen und Arbeiten wie in einem Brennpunkt vereinigt. Die Führerschaft zur historischen Auffassung übernimmt dabei Domenico Ghirlandajo's hervorragende Persönlichkeit, um die unter der Wucht des Naturalismus und schwächlicher Sentimentalität fast erliegende Kunst wieder zum Rahmen des großen Stils zu erheben, welchen Giotto als echt nationalen Ausdruck geschaffen und kommenden Jahrhunderten hinterlassen hatte[3]. Auch Domenico sucht die lebendige Erscheinung in ihrer Eigenart, aber er versteht sie dem Ernst der Composition anzupassen. Die Reihen seiner Portraitfiguren bewegen sich zwar vollbewußt als echte Patrizier, aber sie ordnen sich auch dem Charakter des Ganzen ein: Ghirlandajo ist der Neubegründer der monumentalen Kunst. An Durchbildung im einzelnen übertreffen ihn manche seiner Zeitgenossen, aber sein Compositionstalent, sein gemessener Vortrag und sein gleichmäßiges Wirken erheben ihn über dieselben.

Geboren 1449 zu Florenz als Sohn des Tommaso Bigordi[4], widmete er sich anfangs der Goldschmiedekunst und wurde dann Schüler Alesso Bal-

---

[1] Vasari III, 186. Rumohr hat irrig die Jahreszahl 1456 gelesen. Vgl. Ital. Forsch. II, 265. Aus dem Buch der Debitori und Creditori von S. Ambrogio 1481 bis 1487 erhellt, daß am 7. August 1486 die Schuld von 155 Goldgulden für ‚Chosimo di Lorenzo dipintore' notirt ist. Vgl. Milanesi bei Vasari l. c.

[2] Gaye II, 457 s. Das Testament datirt vom 25. November 1506.

[3] Charakteristisch dafür ist die von Vasari erzählte Aeußerung Domenico's an seinen Bruder David: ‚Lascia lavorare a me e tu provvedi; chè ora che io ho cominciato a conoscere il modo di quest' arte, mi duole che non mi sia allogato a dipignere *a storie il circuito di tutte le mura della città di Fiorenza.*' Vas. III, 270.

[4] Vasari III, 253. Tommaso nennt sich übrigens in der Katasterangabe ‚sensale', nicht ‚orafo', war es also damals nicht mehr. Vgl. Gaye I, 266. Dort heißt

dovinetti's. Daß er den Fresken Masaccio's ernsteres Studium widmete, überhaupt mit offenem Sinn ihre großen Züge in sich aufnahm und verwerthete, das lehren seine Bilder. Und der historischen Richtung derselben entsprach es, ohne technische Neuerungen sich an das bewährte Temperasystem zu halten. Das Zierliche seiner ersten Arbeiten läßt allerdings Bekanntschaft mit der damals so populären Goldschmiedekunst vermuthen.

Die frühesten Arbeiten Domenico's weisen nach Rom, denn 1475, am 28. November, war er mit seinem Bruder David in der Vaticanischen Bibliothek beschäftigt, wie aus Platina's Ausgabenbuch zu ersehen ist; sein Antheil mag nicht groß gewesen sein, indem Zahlungen an jenen bis 4. Mai 1476 notirt sind [1]. In das Jahr 1476 fällt das jetzt zerstörte Wandbild des heiligen Abendmahls im Refectorium des Klosters zu Passignano, welches er gemeinschaftlich mit David im Auftrage des Abtes Don Isidoro del Sera fertigte. Ein zweites Abendmahl, im Convent der Nonnen von S. Donato zu Polverosa, ist mit dem Kloster durch Brand untergegangen [2]. 1479 unternahm Domenico drei Tafeln für die Klosterkirche von Settimo, mit den heiligen Benedikt, Gregorius und Nicolaus, welche einen härteren Stil vertreten.

Vasari nennt irrthümlich als früheste Arbeiten jene der Ognissanti, denn sie sind vom Jahre 1480; in ihnen erscheint Domenico seiner ganzen Eigenart und seinen Zielen nach unfertig. Es sind: innerhalb der Kirche ein schreibender Hieronymus, von Büchern umgeben, eine ernste, etwas steife Figur, während der Hausrath, das Glas mit Blumen, an die Niederländer erinnert [3]; dann das heilige Abendmahl im Refectorium, welches eine ganze Wand füllt und die herkömmliche Anordnung der Apostel an langer Tafel, mit Aussonderung des Judas an der vorderen Seite, sehen läßt, zugleich aber eine manche andere Darstellung überragende Ruhe der Auffassung. Das Wort vom Verrath ist gefallen, und der Maler bemüht sich augenscheinlich, den Eindruck desselben in wechselnder Charakteristik zu zeichnen. Eine Gestalt ist dem Castagno entlehnt. Der Vortrag der Malerei ist trocken, hart in den Conturen, es fehlt die zur Einheit stimmende Breite der Licht- und Schattenmassen [4]. Die übrigen von Vasari genannten Fresken in Ognissanti gingen verloren, so ein hl. Georg und die Arbeiten in der Cappella Vespucci, wo auch das Portrait des später so berühmten Amerigo angebracht war [5].

---

der Vater Domenico's: ‚Tommaso di Currado di Doffo Bighordi sensale.‘ Die Angabe ist vom Jahre 1480; Domenico erscheint im Alter von 31 Jahren und verheiratet mit Costanza, hat aber noch keinen festen Wohnsitz.

[1] Müntz, Gazette des beaux arts, 2me pér. 1875, t. XII, 372.

[2] Der Preis betrug 21 Goldgulden. Vgl. Vasari III, 272, nota 2.

[3] An einer Bank die Zahl 1480. Vgl. Layards Monographie, Arundel Society 1860.

[4] An der Tischleiste neben Judas die Zahl 1480. Das Haupt Christi ist erneuert.

[5] Vasari (III, 255) nennt: ‚un Cristo morto ed alcuni Santi e sopra un' arco una Misericordia, nella quale è il ritratto di Amerigo Vespucci‘.

In den Jahren 1481—1485 entstanden die Fresken der Sala del Orologio im Palazzo vecchio. Aus einem Rechnungsbuch ersehen wir, daß der Maler 1481 (Flor. Stil) schon einen Theil seiner Arbeit vollendet hatte, und daß im November 1482 der hl. Zenobius fertig wurde[1], ein Fresco, dem Vasari reichliches Lob spendet und dessen auch Albertini gedenkt. Aehnlich wie in der Sixtina zu Rom gab es damals im alten Stadtpalast viel Thätigkeit, denn wir finden Zahlungen an Perugino, Filippino Lippi, Verrocchio, Benedetto da Majano, Piero del Pollajuolo u. a. Inmitten dieser Arbeiten mag Domenico den Ruf Sixtus' IV. erhalten haben, denn stilistisch möchte es sich kaum rechtfertigen lassen, das römische Fresco in die Zeit des ersten dortigen Aufenthaltes und vor die Arbeiten in den Ognissanti zu verlegen. Die ‚Majestät des hl. Zenobius', innerhalb eines stattlichen architektonischen Rahmens, ist mit Geschmack entworfen und zeigt die Ruhe des großen Stils ohne jene Ueberladung, womit Botticelli und Filippino derartige Sachen auszustaffiren liebten. Auch die antiken Helden in den Nischen treten kühn und würdevoll dem Beschauer entgegen. Die Malerei läßt aber sowohl Breite der Licht- und Schattenführung, als Weiche der Umrisse und Transparenz der Schattentöne vermissen.

In dem großen Fresco der Sixtina, an der rechten Langwand, hat Ghirlandajo die Mängel jener ersten Epoche hinter sich gelassen. Das Bild stellt die Berufung der Apostel Petrus und Andreas dar. In der Mitte des Vordergrundes sehen wir Christus, in würdevoller Geberde die Hand zur Anrede nach den knieenden Aposteln ausstreckend. Eine Gruppe Zuschauer füllt die rechte Seite, links sieht man Begleiter des Herrn und Pharisäer. Ein See, dessen Ufer mit zahlreichen Ortschaften besetzt sind, füllt den Mittel- und Hintergrund. Ein zweites Fresco jener Kapelle, die Auferstehung Christi, dessen Vasari gedenkt, ist beim Repariren einer Mauer zu Grunde gegangen[2]. In Rom malte er noch für Francesco Tornabuoni die Fassade eines Grabmals von S. Maria sopra Minerva und außerdem eine Tafel in Tempera. Es waren je zwei Motive aus dem Leben Mariä und des Täufers in jener Kirche zur Ausführung gekommen, welche den Beifall des Bestellers und des Papstes erhielten, so daß ersterer sich gedrungen sah, den Künstler an seinen Verwandten Giovanni in Florenz zu empfehlen[3]. Mit dem Fresco in der Sixtina hatte Domenico den monumentalen Stil, als seiner innersten Natur entsprechend, wieder aufleben lassen.

Uebrigens scheint er damals eine rastlose Thätigkeit entwickelt zu haben, denn in S. Gimignano entstanden 1482 in der Collegiata eine Verkündigung

---

[1] Gaye I, 578: ‚Domenicho Thommasi del G. pictori, libr. 300 pro parte picturae S. Zenobii' etc. Am 8. November heißt es: ‚in sala ubi est pictus S. Zenobius'. Das Fresco ist eines der wenigen, die in jenem Saal noch erhalten sind.

[2] Vasari III, 259. [3] Vasari III, 260.

und später in der Kapelle der hl. Fina Scenen aus dem Leben derselben, wo Empfindung und Anmuth die Züge des großen Stils mildern.

In den Jahren 1483, 1484 und 1485 erhebt Domenico verschiedene Summen für seine Arbeiten im Palazzo vecchio, so daß er abwechselnd daselbst beschäftigt gewesen sein muß.

Während er in jenen Arbeiten zu höherer Entwicklung drängende Fortschritte offenbart, bleibt er im Fresco des heiligen Abendmahles zu S. Marco, welches mit geringen Abweichungen eine Reproduction dessen von Ognissanti ausmacht, hinter unseren Erwartungen auffallend zurück. Der nun folgende Cyklus in der Cappella Sassetti von S. Trinità in Florenz, sechs große Darstellungen aus dem Leben des hl. Franciscus und vier Sibyllen an der Decke, zeigen ihn dagegen auf der Höhe seines Strebens. In ruhiger, vornehmer Weise, nicht ohne Anwendung prunkvollen Apparates, aber doch im Anschluß an den großen Stil der Vergangenheit, schildert er uns hier das Leben jenes Heiligen, an dem Giotto sich zu seinem ersten großen Schaffen begeistert hatte. Welcher lange Weg liegt zwischen beiden Cyklen, Giotto's Arbeiten in Assisi und Ghirlandajo's in Florenz! Mit welchen Hilfsmitteln ist die darstellende Kraft jetzt ausgerüstet, dem Schein der Dinge gerecht zu werden, aber wie viel von köstlicher Einfalt und Würde hat sie eingebüßt!

Formsprache und Colorit lassen hier den reifen Meister erkennen, ja einzelne Personen erinnern in der Flüssigkeit des Bewegens an Fra Bartolommeo und Raffael. Die Portraits der Stifter, des Francesco Sachetti und seiner Gattin Nera, zu den Seiten des Altars, dürften in der Großartigkeit des Realismus jenen auf dem Genter Altar, oder den Portraitgestalten Masaccio's auf dem Fresco der Trinität an die Seite gestellt werden.

Das dazu gehörige Altarwerk, eine Anbetung der Hirten, finden wir in der Akademie zu Florenz[1], es hat aber durch Firnisse im Colorit sehr gelitten.

Der Cyklus war eben vollendet, als Ghirlandajo den Auftrag erhielt, an Stelle der schadhaften Fresken Orcagna's im Chor von S. Maria Novella eine neue Decoration des Raumes in Angriff zu nehmen. Die Ricci waren Patrone der Kapelle, fühlten sich aber nicht den Ausgaben gewachsen, und so erbot sich Giovanni Tornabuoni, es auf eigene Kosten zu thun. Den Vorbehalt der Ricci, ihre Wappen an hervorragender Stelle in dem Raume zu belassen, wußte man zu umgehen, indem man sie auf höchst winzigen Schildern anbrachte. Dazu kam die stattliche Schaar von Portraitfiguren aus der Familie Tornabuoni, welche die Patronatsherren beschämen mußte.

Domenico gliederte die Flächen durch ein System von Pilastern, Friesen und Gesimsen und brachte innerhalb dieses Rahmens an den drei Wänden Reihen von Fresken an, oben mit einem Lunettenbilde geschlossen. Die Wand zur Linken ist der Madonna, jene zur Rechten Johannes dem Täufer gewidmet.

[1] Saal der großen Gemälde, Nr. 50.

Die von einem dreitheiligen Fenster durchsetzte Altarwand zeigt auf schmaleren Streifen unten den Stifter Giovanni Tornabuoni und seine Gattin, dann eine Verkündigung und, ihr entsprechend, auf der anderen Seite Johannes in der Wüste, darüber Franciscus vor dem Sultan und den Tod des Petrus Martyr, in der Lunette die Krönung Mariä. Dieses Bild erscheint in perspectivischer Anordnung von Heiligen und Engeln auf Wolken wie ein Vorläufer von Fra Bartolommeo's letztem Gericht und Raffaels Disputa. Augenscheinlich mangelt aber bei Domenico für solche Gegenstände religiöse Tiefe und jene sichere Hand, die ihm bei materielleren Scenen eigen ist, weshalb diese Gestalten im Vergleich mit den übrigen steif und dürftig sich präsentiren. Die Scenen aus dem Marienleben eröffnet Joachims Vertreibung aus dem Tempel, wo die treffliche Architektur der Halle vornehmlich Beachtung verdient, während die Hauptfiguren allzu schwach ausgefallen sind. Die Geburt Mariä zeigt uns das Innere eines modernen Patricierhauses. Edle Frauen treten herein, der von kostbarem Lager sich emporrichtenden hl. Anna einen Besuch abzustatten. Gesimse, Pilaster und ein Fries mit musizirenden Kindern verrathen des Malers Behagen an Decorationsformen im Geiste toscanischer Frührenaissance. Die Darstellung Mariä im Tempel ist wieder durch geschmackvolle Architektur ausgezeichnet, während die recht ungeschickt die Treppen erklimmende und aus dem Bilde herausschauende Jungfrau aller religiösen Weihe entbehrt, so daß das Ereigniß unverständlich werden muß. Festliche Pracht zeigt die Vermählung Mariä vor einer stattlichen Halle mit Zuschauern. In der Anbetung der Könige, die sehr gelitten hat, finden wir einen römischen Triumphbogen und eine gefällige Landschaft, dabei streng symmetrische Disposition der Figuren. Dagegen steht Domenico im Zeichnen von Pferden dem Benozzo Gozzoli bedeutend nach. In der Scene des Kindermordes entwickelt sich dramatische Kraft und kühne Gestensprache, die zuweilen an Raffael erinnert. Auch hier schließt ein römischer Triumphbogen den Mittelgrund. Im Bogenfelde sieht man Tod und Himmelfahrt Mariä, von etwas schwächerer Hand.

Das Leben des Täufers, auf der anderen Wandfläche, beginnt mit der Scene im Tempel, wo ein Engel dem Zacharias erscheint. Es treten aber die Hauptpersonen vor den aufgereihten Portraitgruppen der Tornabuoni und Tornaquinci sehr in den Hintergrund, so daß der biblische Vorgang zur Nebensache wird. Hier finden wir auch die Widmungsinschrift und die Jahreszahl 1490. Gerühmt wird in ersterer zugleich die Macht, der Wohlstand und der Frieden der Stadt, in welcher die Künste gedeihen. Die Heimsuchung ist wiederum jeder religiösen Weihe ledig, denn beide Frauen sind von Gefolge begleitet und treffen auf einer Terrasse in conventioneller Form zusammen. Noblesse und Feinheit zeichnen immerhin die schönen Frauengruppen aus. Die Geburt des Johannes entrollt wieder ein städtisches Culturbild, während die Predigt desselben ihn als dürftigen Asceten vorstellt. Bei der Taufe

Christi sind die entblößten Figuren viel besser gezeichnet, auch sieht man eine freundliche Landschaft. Würdevoll ist die Theophanie inmitten einer Engelgruppe. Das Gastmahl des Herodes bietet eine Scene heiterer Pracht und Lebenslust jener Zeit im Modecostüm. Sogar der Zwerg damaliger Hofhaltung ist vertreten. Wenig anmuthig berührt die tanzende Salome, deren gequälte Figur an jene Filippo Lippi's in Prato erinnert [1].

Man versteht vor diesem mit wirklichem Sinn für monumentale Größe dargestellten Cyklus das von Vasari dem Ghirlandajo zugelegte Wort: „Jetzt, da ich angefangen habe, die Weise jener Kunst zu verstehen, bedaure ich, daß man mir nicht den Auftrag gegeben hat, die Mauern der Stadt Florenz mit Historienbildern zu bedecken."

Das dazu gehörige Altarblatt wurde in zwei Stücke zerlegt und befindet sich theils in München, theils in Berlin. Auf dem Hauptbilde (München) sehen wir in einer Glorie Maria mit Kind, darunter Dominicus, Michael und die beiden Johannes. Den Hintergrund füllt eine Landschaft. Der rechte Flügel enthält Katharina von Siena, der linke Laurentius, beide in Nischen stehend [2]. Die in Berlin aufbewahrten Theile des Altarwerkes [3] zeigen im Mittelstück den triumphirenden Erlöser mit der Siegesfahne, auf den Seitenbildern Vincenz Ferrerius und Antonius. Weit geringere Arbeit läßt hier auf Thätigkeit von Gehilfen schließen.

Im Gesammtcharakter vertritt dieser großartige Cyklus die rein weltlich-historische Kunst, die Verherrlichung des in der Renaissance emporstrebenden Menschen- und Bürgerthums. Sie ist Culturmalerei in erster Linie, während das religiöse Element nur als Anknüpfungspunkt dient. Der Humanismus — jene den großen Massen wenig verständliche Weltanschauung — erreicht hier den künstlerischen Ausdruck eines in Italien ganz aristokratischen Wesens. Diese stolzen Reihen fürstlicher Bürger, dieses prunkende Ceremoniell in Palästen, Tempeln und Bogenhallen, feiern das zur Herrschaft durchgedrungene Menschenthum, dem die heilige Geschichte als Folie dienen muß. Während Giotto und Masaccio die Idee mit sparsamen Mitteln zur Anschauung bringen, theilt Ghirlandajo mit Filippo Lippi, Benozzo und Filippino das Interesse für Nebendinge; auch ist nicht zu läugnen, daß das Ceremonielle den freien künstlerischen Ausdruck oft beeinträchtigt.

Von Tafelbildern sind noch zu nennen: die Madonna mit zwei Heiligen, Justus und Zenobius, einst in S. Giusto, jetzt in den Uffizien [4], streng symmetrisch im Aufbau und harmonisch im Colorit; dann eine Madonna mit Engeln und Heiligen in der Akademie zu Florenz [5]; der Erlöser mit Heiligen, eine majestätische Composition, für die Badia in Volterra auf Ver-

---

[1] Vgl. die lange Beschreibung Vasari's (III. 260 ss.).
[2] Münchener Pinakothek Nr. 557. [3] Berliner Museum Nr. 75.
[4] Uffizien Nr. 1297. [5] Saal der älteren Gemälde, Nr. 17.

anlassung Lorenzo's de' Medici gemalt. Zwei große Altarbilder aus der Zeit, wo Ghirlandajo in S. Maria Novella thätig war, behandeln die Anbetung der Könige. Das erste, ein Rundbild vom Jahre 1487, findet sich jetzt in den Uffizien [1], das zweite, von 1488, ziert als schönstes Tafelbild des Meisters die Kirche der Innocenti in Florenz. Eine gedrungene Composition, mit prächtiger Landschaft und Architektur, glänzendem Colorit, in solider Temperatechnik gemalt und dabei von einer Frische und Transparenz, als wäre es erst kürzlich aus der Werkstatt hervorgegangen. Das Bild der Heimsuchung, für die Kirche in Cestello gefertigt, sieht man jetzt im Louvre [2]; es ist mit 1491 bezeichnet.

Unter den am Baptisterium damals arbeitenden Mosaicisten nennt Richa [3] auch den Ghirlandajo. Ueber einem der Domportale sehen wir die Verkündigung, als Composition auf die beste Epoche des Malers hinweisend [4].

Am 18. Mai 1491 wurde an Domenico, seinen Bruder David, Botticelli und einen gewissen Gherardo die Mosaicirung der Kapelle von S. Zenobius übertragen, die aber beim Tode Lorenzo's de' Medici unvollendet blieb.

Am 11. Januar 1494 starb Domenico an der Pest und wurde in S. Maria Novella begraben [5].

Unter seinen Schülern und Gehilfen finden wir zunächst seine Brüder David und Benedikt, dann Sebastiano Mainardi, seinen Schwager und bevorzugten Genossen, Granacci und Jacopo del Indaco. Bastiano Mainardi aus Gimignano hatte Alessandra, Domenico's Schwester, geheiratet und ist im September 1513 gestorben. Mit Ghirlandajo ist er mehrfach verwechselt worden, so in dem Fresco: Gürtelspende an Thomas, der Baroncellikapelle von S. Croce, welches schon Albertini ihm zutheilt. S. Gimignano bewahrt mehrere Wand- und Tafelbilder [6], dann findet sich im Louvre ein Rundbild der Madonna mit Kind und dem Johannesknaben, nebst schöner Architektur [7], durch welche man in eine Landschaft blickt. Das Berliner Museum besitzt eine Jungfrau, das auf einem Postament sitzende Kind liebkosend [8], sowie das feine Portrait eines jungen Mannes [9], beide mit landschaftlicher Ferne. Der Maler kommt hier dem Stil Domenico's ziemlich nahe, nur fehlt ihm der historische Zug, die Energie des Ausdrucks und die sichere Zeichnung seines Meisters.

---

[1] Uffizien Nr. 1295. [2] Louvre Nr. 204. [3] Chiese fior. V, p. XLII.

[4] Der Auftrag findet sich in der Declaration vom 10. Juli 1489. Ueber die Bilder in Berlin, Dresden, München vgl. Lermolieff, Die Werke rc., S. 381 f. 235. 83. Als Atelierbilder D's. in Berlin bezeichnet derselbe Nr. 74. 75. 76. 84.

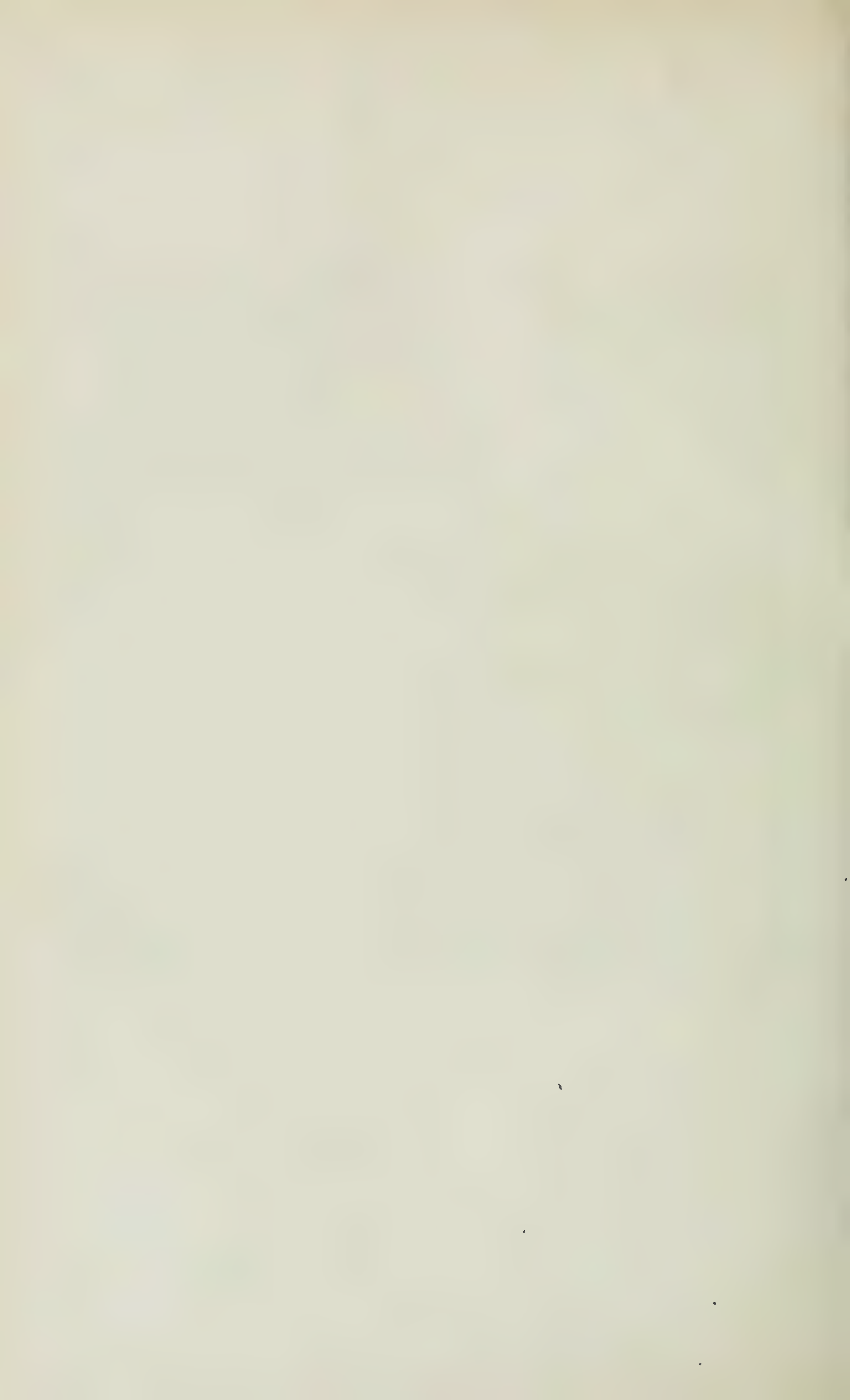
[5] Vasari III, 277. Im Buch der Compagnia di S. Paolo lesen wir: ‚morì sabato mattina adì XI di gennaio 1493 (st. c. 1494) di febre pestilenziale, secondo si disse, perchè morì in 4 dì: e quelli che erano sopra la Peste non vollono vi s' andassi al morto et non vollono si sotterasse il dì. Sotterossi sabato sera in S. M. Novella tra le 24 e l' una ora.'

[6] Milanesi bei Vasari l. c. [7] Louvre Nr. 170.

[8] Berliner Museum Nr. 77. [9] Ebendas. Nr. 86.



Dom. Ghirlandajo, Mariä Heimsuchung. Louvre in Paris.
(Zu S. 342.)



Die Maler mit dem Namen Raffael im fünfzehnten Jahrhundert.

Im fünfzehnten Jahrhundert finden sich einige Maler mit dem Namen Raffael, unter denen Raffaellino del Garbo (1466—1524) hervorragt. Vasari hat ihm einen Lebensabriß gewidmet[1] und behauptet, anfänglich sei er vielversprechend gewesen, später jedoch immer mehr zurückgegangen. Ein so ungünstiges Urtheil basirt aber auf der Verwechslung von Bildern, denn die Urkunden ergeben, daß gleichzeitig mehrere des Namens Raffael gelebt haben[2]. Wir nennen hier nur Raffaello di Francesco, geboren 1446, von dem in der Pieve zu Empoli sich ein bemaltes Tabernakel befindet, welches die Rectoren der Compagnia di S. Andrea am 28. März 1489 dem ‚Francisco Dominici Pieri de Florentia' in Auftrag gaben. Die Arbeit war bei dem 1498 erfolgten Tode des Malers noch nicht beendet, so daß der Pfarrer von S. Andrea die Fertigstellung an Raffael, des Francesco Sohn, übertrug, welche derselbe in 40 Tagen erreichte[3]. Dieses Altarwerk kam in das Stadthaus von Empoli, wo es noch zu sehen ist; es bildet ein reiches Tabernakel mit Säulen und enthält in Malerei S. Andreas und Johannes Baptist, darüber Engelköpfe, an der Staffel kleinere Scenen aus der Leidensgeschichte und die Martyrien der beiden Heiligen. Die Zeichnung verräth eine gewisse Sicherheit und Kühnheit, ohne Idealismus der Form, die Falten sind hart, das Colorit entstellen schwere, grüne Schattentöne. Der Charakter der Malerei zeigt Verwandtschaft mit Botticelli's und Filippino's Stil.

1506 erhielt Raffaello di Francesco einen zweiten Auftrag von der Compagnia di S. Andrea, diesmal für ein Tafelbild der Madonna, mit S. Andreas und Johannes Baptista zur Seite, welches verloren ging. Eine zweite Tafel malte er für die Compagnia di S. Croce in derselben Pieve zu Empoli, und zwar contractlich zugleich mit dem ‚Auferstandenen, darunter Maria und die hll. Johannes Baptista, Barbara, Magdalena'. Nach Aufhebung der religiösen Genossenschaft durch Leopold I. kam dieses Bild, welches man dem Perugino zuschrieb, 1786 in die Akademie zu Florenz und 1794 in die Uffizien. Und da man aus den Büchern der Genossenschaft erfuhr, dasselbe sei nicht von Perugino, sondern von einem Raffaello di Francesco di Giovanni, wurde es dem Raffaello da Colle oder dem Raffaellino del Garbo zugeschrieben.

Auf dieser Tafel sehen wir nun nicht das contractlich festgesetzte Object, sondern die Kreuzabnahme in lebensgroßen Personen — eine Veränderung, die wohl nach gegenseitiger Uebereinkunft der Contrahenten geschehen ist. Der Charakter der Malerei weicht von der des Tabernakels erheblich ab und nähert sich mehr der Schule Ghirlandajo's. Dieser Raffael ist in Florenz am 11. Sep-

[1] Vasari IV. 233 ss. [2] Milanesi führt deren 16 auf. S. Vasari IV. 244.
[3] Vasari IV, 246 ss.

tember 1477 geboren und arbeitete in der Bottega seines Vaters. 1512 malte er eine Tafel, mit Maria, S. Martinus und Barbara zur Seite, für den Priester Mariotto di Giovanni Filippo, die als Werk Raffaels von Urbino für 3000 Scudi nach Rußland verkauft wurde [1]. Zum letztenmal finden wir ihn dann 1520 erwähnt. Sein Todesjahr ist unbekannt.

Raffaello Carli wurde um 1470 als Sohn eines Bartolommeo di Giovanni di Carlo di Cocco zu Vigliano in Valdelsa geboren. Der Vater zog nach Florenz, wohnte in der Vorstadt S. Frediano und trieb das Gewerbe eines Gärtners. Nach seinem gegen 1479 erfolgten Hinscheiden kam der neunjährige Raffael in das Haus eines Verwandten, Pasquino di Carlo, wo er zwei Jahre blieb. Nach dessen Tode wurde er von den Capponi in Pflege genommen und dem Perugino selbst, oder einem seiner Schüler anvertraut. Von diesem Maler, dessen Bilder umbrisch-toscanische Stilweise an sich tragen, kennen wir: eine Tafel, gemalt 1501, jenes Motiv aus dem Leben des hl. Gregorius darstellend, wo ihm unter der Messe Christus, sein Kreuz tragend, erscheint. Es ist dieselbe Tafel, welche von Vasari dem Raffaellino del Garbo zugeschrieben wird [2]; sie befand sich in S. Spirito und kam in das Haus Antinori, von da, und zwar sehr zerstört, nach London. Die zweite, von Vasari ebenfalls dem Raffaellino zuertheilt, stellt Maria thronend dar, mit zwei Engeln zur Seite, nebst den hll. Bartholomäus und Johannes Evangelist zu Füßen des Thrones. Fantozzi, in der ‚Guida di Firenze', nennt sie ein Werk Botticelli's. Sie erhielt sich lange zu S. Spirito in der Kapelle der Corsini und kam dann zur Galerie dieser Familie im Palazzo Parione [3].

Raffaello da Firenze ist uns nur aus einem einzigen Altarblatt in der Kirche von S. Maria degli Angeli in der Vorstadt Siena's (porta Romana) bekannt. Es stellt die thronende Madonna, von den hll. Maria Magdalena, Johannes Ev., Augustin und Hieronymus verehrt, dar und zeigt peruginesken Charakter. Ein prächtiger Rahmen von Antonio Barile umschließt das für den ersten Eindruck stattliche Bild. In der Lunette sehen wir noch Gott Vater, von Cherubim umgeben, und in den sieben Abtheilungen der Staffel die Anbetung der Könige, daneben einzelne Heilige [4]. Aehnlich ist das Madonnenbild in der Akademie zu Pisa, welches von Rosini als Werk Filippo Lippi's gestochen wurde.

Raffaellino del Garbo erhielt (nach Milanesi) solche Bezeichnung, weil er seine Kunst in der Straße dieses Namens, und zwar in einer Bottega der Badia ausübte. Die Bücher daselbst ergeben unter den Miethern von

[1] Vasari IV, 250. [2] Unterschrift: ‚Raphael Carli pinxit 1501.'

[3] Vasari IV, 252.

[4] Unterschrift: ‚Raphael de Florentia p. 1502.' Vasari IV, 253. Crowe und Cavalcaselle III, 210.

1513—1517 den Namen ‚Raffaello di Bartolommeo di Giovanni dipintore'. In der Matrikel der Aerzte und Apotheker liest man dann unterm 15. November 1499, daß ‚Raphael Bartholomäi Nicolai Capponi pictor nel Garbo' eingeschrieben wurde. Dieser Raffaello de' Capponi ist der Maler des mit seinem Namen und der Zahl 1500 signirten Altarbildes im Hospital von S. Maria Nuova in Florenz. Gegenstand ist eine lebensgroße Madonna mit Kind zwischen zwei Heiligen, welche das Stifterpaar präsentiren. Dem Stile nach muß der Autor ein in der Schule Perugino's geübter Florentiner sein, dem das Imponirende von Ghirlandajo's Gestalten vorschwebte. Das Colorit ist wenig ansprechend [1].

Dieser Raffaello de' Capponi, welchen Crowe und Cavalcaselle als den von Vasari genannten Raffaellino del Garbo anführen und den sie zugleich mit Raffaello Carli und Raffaello da Firenze identificiren, indem sie in der verschiedenartigen Benennung eine Laune des Malers finden wollen [2], ist, wie Milanesi glaubt, von Raffaellino del Garbo wohl zu unterscheiden.

Vasari schreibt dem Raffaellino in S. Maddalena de' Pazzi die beiden Gestalten des hl. Ignatius und Rochus neben der Statue des hl. Sebastian zu [3], welche die manierirte Zeichnung Filippino Lippi's ohne jeden Anklang peruginesker Stilweise erkennen lassen. Aehnlich ist die ‚Trinität' im linken Querschiff von S. Spirito zu Florenz durch Filippino's Manier beeinflußt. Diesen schließen sich drei Madonnenbilder in der Berliner Galerie an [4], von denen zumal das eine, Maria mit dem schlafenden Kinde vor einer Brüstung stehend, von zwei musizirenden Engeln begleitet, durchaus Florentiner Stil an sich trägt. Auch die bergige Landschaft ergibt nur derartige Formen. Die Krönung Mariä im Louvre, aus S. Salvi stammend, setzt diese dem Filippino nachstrebende Weise fort und läßt bei der Größe der Figuren die Mängel derselben um so deutlicher hervortreten. Außer der Hauptgruppe, in einer Engelsglorie, sieht man die hll. Benedikt, Salvius von Verona, Johannes Gualbertus und Bernardus degli Uberti, Cardinal und Bischof von Parma [5]. Die dazu gehörige Predella ist verloren. Vasari nennt außerdem mehrere jetzt verschollene Werke: so in S. Pier Maggiore, in den Murate und S. Pancrazio (Fresco der Trinität), Ponte a Rubaconte und andere. Nach demselben wäre Raffaellino in Armuth gestorben und in San Simone begraben worden.

---

[1] Vasari IV, 234. [2] Crowe und Cavalcaselle III, 211.
[3] Vasari IV, 239. [4] Berliner Museum Nr. 87, 98, 90.
[5] Vasari IV. 238. Louvre Nr. 200. Holz. Die Malerei ist schlecht erhalten.

Zweiter Abschnitt.

Toscanisch-umbrische Malerei.

A. Piero degli Franceschi. Melozzo da Forlì. Marco Palmezzano. Giovanni Santi. Luca Signorelli.

Das vielseitige Gedeihen der Schule von Florenz findet eine Ergänzung durch einzelne Maler außerhalb ihres heimischen Kreises. Zu denjenigen, welche im Sinne der Uccelli, Andrea del Castagno, Peselli, Pollajuoli, Baldovinetti und Verrocchio theoretische Studien pflegten, gehört auch der in Florenz gebildete Piero di Benedetto degli Franceschi, von Vasari nach der Mutter fälschlich Piero della Francesca genannt, geboren um 1420 zu Borgo S. Sepolcro im oberen Tiberthal und deshalb auch Piero Borghese genannt [1]. Wer ihn zuerst unterrichtete, bleibt fraglich: seine Directive erhielt er von Domenico Veneziano, der sich 1438 in Perugia aufhielt und ihn 1439 bei gewissen Arbeiten in S. Maria Nuova zu Florenz verwendete. Hier legte er den Grund zu einer wesentlich theoretischen Kunstbildung, in der er durch seine Reflexionskraft an Leonardo da Vinci erinnert. Die von Brunellesco begründeten, durch Uccelli und Andrea del Castagno fortgeführten Studien fesselten ihn, und er trat mit dem großen Mathematiker Fra Luca Pacioli, Leonardo's Freund, in nahe Beziehungen [2]. Auch verfaßte er eine Abhandlung über Perspective, die von den Zeitgenossen sehr geschätzt worden ist [3], und zwar mit Recht, denn sie bekundet einen Fortschritt in dieser Wissenschaft gegen Alberti's Tractat von der Malerei. Von der Herrschaft über die Linearperspective, sowohl im Entwerfen des Figürlichen wie der Architektur, zeugen denn auch Piero's Bilder. Damit verbindet sich ein gründliches Forschen über Licht- und Schattenwirkung, genaues Bestimmen der Maße seiner Personen auf verschiedenem Terrain im Bilde und des Verhältnisses derselben zur Um-

---

[1] Vasari II, 490. Vgl. Gaye, im Kunstblatt 1836, Nr. 85. Dragomanni, Note alla vita di Piero degli Franceschi, Firenze 1835.

[2] De divina Proporzione, cap. VI. Gegen die Anklage Vasari's, Fra Luca habe die Studien des im Alter erblindeten Piero als seine eigenen publicirt, ist schon della Valle und besser G. Bossi im ‚Cenacolo‘ für den Mathematiker eingetreten. Uebrigens hat auch schon Vasari in der zweiten Ausgabe das Epitaph Piero's mit der Anspielung auf ‚invidia‘ fortgelassen. Vgl. Gaye, im Kunstblatt 1836, Nr. 69.

[3] Das Original kam in Bossi's Besitz und ist im Katalog der Vendita Bossi (p. 233) beschrieben. Harzen entdeckte ein Exemplar in der Ambrosiana unter dem Namen Pietro di Bruges. Ein anderes befindet sich in der Vaticana. Vgl. Archiv für die zeichnenden Künste, 1856, 2. Jahrg., S. 231 ff. Die älteren Gewährsmänner sind einstimmig in Bezug auf Piero's Kenntniß der Perspective, besonders Cesariano, den Vasari als Lehrer Bramante's in Mailand anführt.

gebung, sowie eine Kenntniß der Luftwirkung auf Umriß und Colorit. In seinen Typen kommt er nicht über Andrea's ordinäre Formansicht hinaus und wiederholt conventionell seine trockenen und reizlosen Figuren. Dagegen ist die Architektur seiner Bilder geschmackvoll und perspectivisch genau. Die von den Pollajuoli, Baldovinetti, Verrocchio geübte Oeltechnik hat er durch flüssige Bindemittel wesentlich gefördert, indem er sie der Art der van Eyck nahe brachte und so neben Antonello da Messina der eigentliche Vermittler der neueren Oelmalerei für Italien geworden ist.

Die früheste Nachricht von seiner Thätigkeit datirt aus dem Jahre 1445, wo ihm ein Altarbild für die Spitalkirche seiner Vaterstadt im Auftrage der Fraternität der Misericordia übertragen wurde[1], und zwar für den Preis von 150 Goldgulden. Das Motiv bildet die Madonna, unter ihrem Mantel die Gläubigen schützend[2]. Dann folgten Arbeiten für den Gebieter von Rimini, Sigismondo Malatesta, einen der schlimmsten Tyrannen jener Zeit, der aber wie andere, z. B. Lodovico il Moro, doch die Künste pflegte, ohne welche eine Hofhaltung in Italien kaum denkbar ist, sei es, daß sich darin nur Eitelkeit und Ruhmsucht äußerte. S. Francesco zu Rimini besitzt ein Wandbild: der Tyrann, knieend vor dem heiligen Namenspatron Sigismund, dessen triviale Gestalt sich ohne Heiligenschein präsentirt. Die Inschrift nennt das Jahr 1451 und den Namen ‚Petri de Burgo'. Offenbart sich in den Typen außer dem Charakter derber Naturwahrheit keinerlei gewählter Formensinn, so wirkt die geschmackvolle Architektur um so überraschender, da sie ganz reinen Stil an sich trägt. Piero's Arbeiten in Bologna und Ferrara, deren Pacioli gedenkt, sind nicht mehr vorhanden; auch ist weder in Pesaro, noch in Ancona eine Spur seiner Thätigkeit aufzufinden. Daß er unter Nicolaus V. in Rom gewesen sei und im Vatican Bilder ausführte, die später Raffaels Fresken weichen mußten, behauptet Vasari.

Als Freskenmaler ist Piero in seiner Vaterstadt und im nahen Arezzo zu beurtheilen. Hier hat er in S. Francesco die Legende vom heiligen Kreuz behandelt, welche schon Agnolo Gaddi in S. Croce zum Vorwurf genommen[3].

---

[1] Vasari II, 494, nota 1.

[2] Rosini, Storia, tav. XXXVIII. Für dieselbe Genossenschaft fertigte er eine ‚Mater misericordiae' in Fresco, die aber verloren ist.

[3] Agnolo Gaddi hat die Legende sowohl ausführlicher als klarer dargestellt. Rumohr (Ital. Forsch., II, 336) bemerkt: ‚Diese Gemälde sind mit Fertigkeit gemalt, doch sehr manierirt.' Dazu die eingehende Beschreibung bei Förster IV, 123 ff., dessen Urtheil lautet: ‚Bei dem Mangel dramatischer Auffassung fehlt den Gestalten der Ausdruck; die Todtenerweckung durchs Kreuz bringt kaum eine Bewegung, geschweige ein Erstaunen hervor; vorherrschend ist eine Geistesarmuth, die namentlich bei den Frauen hervortritt, indem fast alle dasselbe leblose Gesicht mit niedergeschlagenen Augen an sich tragen, während die Männer etwas mehr Leben zeigen. Für Gruppirung hat Piero überhaupt keinen Sinn und in den Bewegungen weder Freiheit noch Gegensätze.'

Rumohrs Bedenken an der Autorschaft dieser Fresken sind durch eine Urkunde vom Jahre 1466 hinfällig geworden, durch welche ‚Maestro Pietro di Benedetto dal Borgo S. Sepolchro‘, welcher in S. Francesco zu Arezzo malte, zur Lieferung eines Fahnenbildes bestimmt wird. In diesen Fresken offenbart Piero gründliche Kenntnisse der Perspective, denn er stellt mit Präcision seine Figuren im richtigen Verhältniß zum Raum auf verschiedene Flächen, allerdings ohne Schönheitssinn oder geistige Bedürfnisse zu verrathen. Die menschliche Gestalt ist eben nur eine Thatsache der Erscheinungswelt, die unter gewissen Bedingungen berücksichtigt wird. Dieser Mangel an Anmuth wird zumal bei weiblichen Figuren recht fühlbar [1], so bei der Annunziata, welche aufrecht den ungeschickt heranstolpernden Engel erwartet, der mit seinem zottigen Haar — ebenso wie Gott Vater oben — nur ein armseliges Modell vorführt, während der Typus Mariä jeder religiösen Hoheit bar ist. Das Höchste, zu dem Piero sich aufschwingt, ist vornehme, starre Kälte. Naturgemäß kann von freien dichterischen Impulsen dabei nicht die Rede sein.

Im Dom zu Arezzo finden wir dann noch eine lebensgroße Magdalena mit dem Salbengefäß, in einer Nische von imitirtem Marmor, unfern der Sacristeithüre, deren schwere, reizlose Formsprache auf Piero hinweist.

Das Fresco der Auferstehung zu Borgo S. Sepolcro, im ehemaligen Conservatorenpalast (Monte Pio), zeigt in der ganzen Auffassung die Hilflosigkeit des Realismus dem erhabenen Motiv gegenüber. Der aus dem Grabe mühsam herausklimmende Erlöser ist ein grobknochiges, sehniges Modell von ‚negerartigem Typus‘ [2], mit breiter Nase und aufgeworfenem Munde. Diese armselige Figur tritt vor den als Hauptsache behandelten schlafenden Kriegsknechten bedeutungslos zurück. Ein zweites Fresco an jenem Ort stellt den hl. Ludwig dar und befindet sich im ‚Comune‘. Die Inschrift des sehr beschädigten Bildes ergibt das Jahr 1460. Von den Tafelbildern Piero's nähert sich die Taufe Christi in der Londoner Galerie, der Behandlung der Körperformen nach, am meisten den genannten Fresken, obgleich dieses Bild fast nur noch den Werth einer Untermalung besitzt [3]. Auch hier ist der Typus Christi ein niedriger, ohne jeden geistigen Inhalt. Aus einem Document vom 20. December 1466 ersehen wir ferner, daß die Brüderschaft der Nunziata in Arezzo bei Piero eine Kirchenfahne bestellte, wobei die Malerei in Oel gehalten sein sollte [4], eine Technik, der mehr und mehr auch von seiten der

---

[1] Sie sind fast kahl, mit kleinen Mützen bedeckt. Die Tracht ist mannigfaltig, ohne schön zu sein.

[2] Crowe und Cavalcaselle III, 308. Vasari (II, 494) nennt dieses Fresco: ‚di tutte le sue opere il migliore‘.

[3] Nr. 665. Hinter Johannes sehen wir einen Täufling, der sich das Hemd über den Kopf zieht, eine gewiß entbehrliche Zugabe.

[4] Vasari II, 497, nota 2. Vgl. Milanesi, Scritti varj sulla Storia dell' arte Toscana, Siena 1873. Von dem Interesse des Herzogs von Urbino an der Oelmalerei

Besteller Aufmerksamkeit geschenkt wurde. Piero's Verdienst ist es, die Bindemittel der Pollajuoli nicht nur geschmeidiger, sondern auch farbloser hergestellt zu haben, so daß seine Bilder dem trüben, harzigen Ton jener Techniker entgehen konnten. In diese Zeit fällt auch die Entstehung eines kleinen Werkes in der Akademie zu Venedig: der hl. Hieronymus, dessen landschaftliche Staffage an die Heimatstadt des Autors erinnert[1].

Die Himmelfahrt Mariä in S. Chiara zu Borgo S. Sepolcro, mit den hll. Franciscus, Hieronymus, Ludovicus und Clara, deren Echtheit Crowe und Cavalcaselle bezweifelt haben, ist am 4. October 1454 für den Preis von 320 Gulden an Piero verdingt worden, der sich verpflichtete, sie im Laufe von acht Jahren zu vollenden[2]. Sein Aufenthalt in Urbino fand 1467 statt, wie sich aus den Notizen in Giovanni Santi's Elogio storico ergibt[3]; aber das einzige hier vorhandene Werk ist die Geißelung Christi, in der Domsacristei, mit der Inschrift des Künstlers. Federigo von Urbino stand damals auf der Höhe seiner Macht, hatte viele Bauten unternommen und erfreute sich an Santi's Talent. Daß er einen Mann wie Piero, den Luca Pacioli in der Dedication seiner ‚Somma di Aritmetica' an Guidobaldo von Urbino den ‚Fürsten der Maler jener Zeit' nennt[4], bei sich zu haben wünschte, ist erklärlich. Piero malte in Urbino außer der ‚Geißelung' — angeblich zum Andenken an den gewaltsamen Tod des Odd' Antonio von Montefeltro — noch die Apotheose des Herzogs und seiner Gemahlin, Battista Sforza, beide jetzt in den Uffizien zu Florenz. Die Profilköpfe, jener Federigo's im rothen Barett, mit scharf eingebogener Nasenwurzel, wie der der jungen Fürstin, mit Perlenhalsband und Haube, präsentiren sich ohne geistigen Ausdruck, nur im trockensten Realismus Piero's gehalten, sind aber beachtenswerth durch den gut verschmolzenen Auftrag der Oelfarbe und die ganz mit niederländischer Zartheit behandelte Fernsicht. Auf der Rückseite findet man nochmals das herzogliche Paar, auf Triumphwagen sitzend und von Allegorien umringt, wie es der mythologisirende, höfische Theaterpomp jener Zeit mit sich brachte[5].

Piero's doctrinäre Kunstweise, höherer geistiger Freiheit und feineren Geschmackes ledig, übte doch erziehliche Wirkung nach rein formaler Seite hin. Ein Künstler, der ganz auf seinen Bestrebungen fußt, ist Melozzo da Forlì,

---

erzählt Vespasiano da Bisticci im Leben desselben, er habe Maler aus Flandern kommen lassen, die solche verstanden. Ed. di Firenze 1859, p. 93.

[1] Nr. 419. Inschrift: ‚Petri de Burgo, sci Sepolcri opus.' Vor dem Heiligen sieht man den knieenden Stifter.

[2] Der Contract mit den Brüdern von S. Agostino, denen früher das Kloster gehörte, befindet sich im Staatsarchiv zu Florenz. Vasari II. 493, nota 3.

[3] Pungileoni, Elogio stor. di Giov. Santi. Urbino 1822, p. 75. Vasari II. 490. 1469 ging Piero wieder nach Urbino, um den Auftrag für die Tafel der Bruderschaft des Corpus Domini entgegenzunehmen, die aber nicht zur Ausführung kam.

[4] Passavant, Raffael, I, 434 f.

[5] Abbild. in: La Galleria di Firenze illustrata.

und Piero's Contact mit Luca Signorelli blieb nicht ohne Wirkung auf den kühnen und wuchtigen Stil dieses Meisters. Giovanni Santi ist wieder durch Melozzo beeinflußt, so daß Raffaels erste Studien von diesen doppelten Reflexen berührt werden.

Vasari behauptet, Piero sei im Alter erblindet, aber es steht fest, daß er noch 1478 thätig war. Am 5. Juli dieses Jahres setzte er sein Testament auf und erklärte sich darin gesund an Leib und Seele. Sein Begräbniß wünschte er in der Badia zu Borgo und vermachte seine Güter theils seinem Bruder Antonio, theils den Söhnen des anderen, verstorbenen Bruders Marco. Am 12. October 1492 wurde ‚Maestro Pietro di Benedetto de' Franceschi' in der Badia (jetzt Kathedrale) begraben [1].

Mit Piero hat man einen gewissen Fra Bartolommeo, mit dem Beinamen ‚Fra Carnovale', in Verbindung gesetzt. Dieser, Sohn eines Giovanni di Bartolo Corradini und einer Michelina, deren Zuname unbekannt blieb, war ein geschätzter Maler, doch ist kein Bild von ihm vorhanden. Seine Tafel für S. Maria della Bella in Urbino ließ der Cardinallegat Barberini entführen, und auch die Copie von Claudio Ridolfi aus Verona ist verschwunden. 1451, am 5. Juni, löste er sich von der Verpflichtung, für die Genossenschaft ‚Corpus Domini' ein Altarbild zu malen, vielleicht aus Mangel an Zeit, da er den Pflichten eines Pfarrers von S. Cassiano zu Cavallino obliegen mußte. Bis zum Mai 1484 findet sich der Name in den von Pungileoni citirten Documenten; 1488 folgt ihm aber in der Pfarrei ein gewisser Baldassare, so daß er innerhalb dieser vier Jahre gestorben sein wird [2]. Fra Bartolommeo gehörte dem Domininikanerorden an. Pungileoni hat ihm das jetzt in der Brera zu Mailand befindliche Altarblatt aus der Minoritenkirche in Urbino, gemäß den aus jenem Kloster erhaltenen Nachrichten, zugeschrieben. In der Madonna sollte das Portrait der Herzogin Battista und im Kinde das ihres Sohnes zu finden sein; aber das Bild trägt alle Merkmale von Piero's Stil an sich, ebenso wie die Madonna in Sinigaglia [3].

Unter dem Einfluß des Piero reift Melozzo da Forlì zu eigenartiger Bedeutung heran. Naturalist wie jener, mehr Architekt als Maler, drang er

---

[1] Vasari II, 500 s. Die Nachricht vom Tode findet sich im libro III. de' Morti del Borgo San Sepolcro dall' anno 1460—1519, jetzt im Communalarchiv daselbst. Es heißt darin: ‚Maestro Piero di Benedetto de' Franceschi pittore famoso adì 12 ottobre 1492 (fu) sepolto in Badia.' Für Piero's Leben vgl. noch: F. Corazzini, Appunti storici sulla valle Tiberina superiore, Sansepolcro 1875. Vischer, in seinem Luca Signorelli, S. 63—76. Vernarecci, Intorno a Piero della Francesca, Arte e Storia, 1887, VI, 229 ss.

[2] Vasari IV, 147 s., nota 1. P. Marchese, Memorie, 4. ed., I, 402 s. Cfr. Lazzari, Delle chiese d' Urbino e delle pitture in esse esistenti, Urbino 1801. In den Protokollen heißt der Maler: ‚Ven. Vir et Plebanus Bartholomeus Johannis de Corradinis pleb. s. Cassiani de Cavallino' und ‚Arciprete di Cavallino'.

[3] Vgl. Burckhardt, Cicerone, 5. Aufl., II, 2, S. 595.

doch zu reinerem Empfinden und freierem Schaffen durch, wenngleich das Höchste, dem er nachstrebt, das sinnliche Gebiet nicht überschreitet. Vasari gedenkt dieses Künstlers nur in wenigen Worten bei der Lebensbeschreibung Benozzo's [1]; was in Italien noch von ihm erhalten ist, beschränkt sich auf seine Arbeiten für Sixtus IV. und dessen Nepoten; dazu besteht jenes Hauptwerk nur noch in einigen Fragmenten.

Melozzo ist 1438 in Forlì geboren. Leone Cobelli, sein Zeitgenosse, nennt in der handschriftlichen Chronik den Familiennamen ‚Melozzo degli Ambrosi'; von seinem künstlerischen Entwicklungsgange ist uns nichts bekannt, vielmehr sehen wir ihn gleich auf der Höhe desselben. Fra Luca Pacioli spricht von ihm mit derselben Vertrautheit [2] wie von Piero degli Franceschi und rühmt sein Talent für Perspective und Architektur, ja er bemerkt von seinen Gestalten, es fehle ihnen nur der Odem des Lebens. Der Einfluß Mantegna's durch dessen Schüler Ansuino da Forlì kann aber nicht sehr nachhaltig gewesen sein, da Ansuino erst 1459 jene Fresken in der Eremitanerkirche nach Mantegna's Zeichnungen vollendete und dann in seine Heimat zurückkehrte. Auch aus Santi's Notizen läßt sich auf freundschaftliche Beziehungen schließen, da er ihn seinen ‚theuern Melozzo' nennt, ‚der es in der Perspective so weit gebracht habe' [3]. Die Verbindung der della Rovere mit dem Herzog von Urbino mag Veranlassung gegeben haben, daß Melozzo nach Rom berufen wurde. Aber schon vorher waren ihm von römischen Herren Aufträge zu theil geworden, auch finden wir seinen Namen in einem römischen Epigramm. Alessandro Sforza von Pesaro hatte die Copie eines dem hl. Lucas zugeschriebenen Madonnenbildes in S. Maria del popolo bestellt, und darauf beziehen sich einige Verse [4].

Sein größtes Werk befand sich in der Tribuna degli Apostoli in Rom, gemalt 1472 im Auftrage des Cardinals Riario, Nepoten Sixtus' IV. Vasari gibt davon eine Beschreibung, in der er besonders die Verkürzungen lobt. Das Motiv ist der zum Himmel aufsteigende Erlöser mit einem Chor von Engeln, während unten die Apostel ihm nachschauen. Infolge des Um-

---

[1] Vasari III, 51 s. Melchiorri, Notizie intorno alla vita ed alle opere in Roma di Melozzo da Forlì, pittore del sec. XV. Roma 1835. Dazu Milanesi's Commentar bei Vasari l. c. p. 63 ss. E. Müntz, Les peintures de Melozzo da Forlì etc. Gazette des beaux-arts, 2me pér. 1875, XII, 369. Müntz, Les arts à la cour des Papes, Paris 1882, III, 95 s. Schmarsow, Melozzo da Forlì, Stuttgart 1886. Reggiani (Biografie e Ritratti di uomini illustri di tutto lo Stato pontificio, Forlì, I, [1834]): Alcune Memorie intorno al Pittore Marco Melozzo da Forlì.

[2] Sabba da Castiglione nennt seine Werke neben Pietro del Borgo ‚le quali forse per le lor prospettive et secreti dell' arte sono agli intenti più vaghe che agli occhi di coloro che meno intendono'. Cfr. Ricordi, Vinegia 1584, 115 v⁰.

[3] Pungileoni p. 74. Vgl. Passavant, Raffael, I, 472.

[4] Crowe und Cavalcaselle III, 330.

baues von 1711 wurde die Tribuna zerstört, und nur die Figur Christi[1] (jetzt im Treppenhause des Quirinals), von der Vasari bemerkt, ‚sie scheine das Gewölbe zu durchbohren', einige Engel und Apostelköpfe sind noch übrig[2]. Melozzo hat in dieser Composition fast gleichzeitig mit Mantegna ein neues perspectivisches Princip aufgestellt, welches später Antonio Allegri mit höchster malerischer Freiheit behandelte: die Untersicht, vermöge deren, wie Vasari bemerkt, der zum Himmel auffahrende Erlöser das Gewölbe zu durchdringen scheint. Die Figuren werden wie frei im Luftraum schwebend angesehen. Diesem ihrem kühnen Fluge entspricht aber keineswegs eine milde und ätherische Formgebung; sie ist vielmehr theilweise recht plump, der Typus Christi unschön, ebenso sind es die schweren Extremitäten und die eckigen Falten. Wie Piero bei dem Bilde der Auferstehung es gethan, hat Melozzo auch hier den Schwerpunkt in die Nebenpersonen verlegt, welche mehr Weichheit und bessere Charakteristik auszeichnet. Gehört der Christus dem trivialen Formengebiet Piero's an, so sind einige der ihn zum Himmel begleitenden Engel in lebensvolleren Bewegungen und nicht ohne Schönheitssinn entworfen, ja dem Besten zuzurechnen, was der Realismus hervorgebracht. Neben eckigen treten rundliche Formen auf, die an Santi und Perugino erinnern.

1477, seit dem 15. Januar, finden wir Melozzo in der Vaticanischen Bibliothek mit einem Fresko beschäftigt, welches die Uebergabe des Vorsteheramtes an Platina verherrlichen sollte. Daß man dieses Bild dem Piero zugeschrieben hat, ist beweisend für die Stilverwandtschaft beider Maler[3].

Wir sehen hier innerhalb einer perspectivisch sicher gezeichneten Halle den Papst im Profil auf einem Thronsessel, von zwei Cardinälen begleitet, vor ihm den knieenden Platina, dahinter noch zwei Figuren[4]. Härte der Umrisse, strenge Plastik, sorgfältiger Ausbau der Architektur, ebenso wie Mangel an geistigem Zusammenhang der Personen, sind charakteristisch für Melozzo. Ist auch zwischen Sixtus und Platina eine Beziehung gegeben, so erscheinen die vier Nepoten des Papstes doch nur als unbetheiligte Statisten: zwei sind der Scene abgewendet, zwei zugekehrt, nur je zwei Personen gehören zu einander. Immerhin überragt Melozzo durch feinere Auffassung den Piero della Francesca. 1478 war er bei der Gründung der römischen Akademie von S. Luca mitbetheiligt, und während der ersten Monate des folgenden Jahres ist er in

---

[1] Die wohl von Papst Clemens XI. herrührende lateinische Inschrift besagt: ‚Opus Melotii Foroliviensis, qui summos fornices pingendi artem miris opticae legibus vel primus invenit vel illustravit, ex apside veteris templi sanctor. XII. Apost. huc translatum. Anno salutis MDCCXI.'

[2] Letztere im Kapitelsaal neben der Sacristei der Canonici von S. Peter. Im ganzen sind es 15 Fragmente mit der Gestalt Christi.

[3] Jetzt, auf Leinwand übertragen, in der Sammlung des Vaticans.

[4] Es sind die vier Nepoten: Raffaello Riario und Giuliano della Rovere, später Julius II., dann Girolamo Riario und Giovanni della Rovere.

Gesellschaft des Antoniazzo wieder mit Decoriren der Vaticanischen Bibliothek beschäftigt [1]. In den Statuten der Corporation [2] findet sich unter den ersten: ‚Melotius, Hofmaler des Papstes'. Mit großer Feierlichkeit wurden diese Statuten bekannt gemacht.

Die Chronik des Cobelli berichtet, Girolamo Riario habe Melozzo zum Ritter geschlagen [3], und Luca Pacioli erwähnt, der Künstler habe täglich mit diesem Nepoten verkehrt. Als dann Forlì sich freiwillig dem Kirchenstaat einverleibte, ist es wohl möglich, daß Melozzo seinen Gönner dahin begleitete. Beglaubigte Werke von ihm sind dort nicht vorhanden. Eine für den Laden eines Gewürzkrämers gemalte Figur in Fresco, als ‚pestapepe' bekannt, jetzt im Collegio befindlich, deutet allein auf Melozzo's Stilweise [4].

Von Tafelbildern wären vielleicht die noch erhaltenen drei Stücke einer größeren Reihe ihm zuzuschreiben, zwei in London und eines in Berlin, thronende allegorische Gestalten der freien Künste. Vor der einen kniet Federigo von Montefeltro, dessen Titel am Friese oberhalb der drei Bilder sich fortsetzen. Der pastose Auftrag läßt Oelmalerei erkennen [5]. Verwandt ist das ebenfalls aus Urbino stammende Bild in Windsor Castle, der Herzog mit seinem Sohn Guidobaldo, welche einem Vorleser zuhören. Burckhardt glaubt, die Wandbilder der Cappella del Tesoro im Dom zu Loreto, welche dem Wappen nach vom Cardinal Rovere gestiftet sind, für echte Werke des Künstlers halten zu müssen [6].

Melozzo ist 1494 in seiner Vaterstadt gestorben und wurde in S. Trinità daselbst begraben. Die Inschrift des Denksteins erhielt sich bis gegen 1780 und ging dann verloren [7].

Als seinen Nachfolger in der Kunstweise hinterließ er den Marco Palmezzano, dessen zahlreiche Werke in verschiedenen Sammlungen zerstreut sind. Vermuthlich 1456 geboren — wenn wir der Angabe auf seinem Portrait in der Sammlung zu Forlì glauben wollen —, hat er zwischen den Jahren 1492—1537 seine Hauptthätigkeit entfaltet. Später durch die Venetianer

---

[1] Müntz, Les Arts à la Cour des Papes, III, 95 s.

[2] bei Müntz (p. 101 ss.) abgedruckt. [3] Reggiani p. 39.

[4] Abbild. bei Rosini, Storia, III, 167.

[5] London, Nationalgalerie, Nr. 755, 756; Berlin N. 54. Die neueren Kataloge schreiben diese Bilder dem Melozzo zu, während Crowe und Cavalcaselle (III, 338) sie ihm absprechen. Lermolieff (Die Werke ꝛc. S. 288) hält sie für echt, ebenso wie das (übermalte) Portrait des Guidobaldo in der Galerie Barberini zu Rom. Vgl. Die Galerien ꝛc. S. 328, Anm. 1.

[6] Burckhardt a. a. O. S. 597. Dagegen Crowe und Cavalcaselle III, 343.

[7] Vasari III, 67:

D. S.
Melocii Foroliviensis
Pictoris Eximii Ossa
Vixit A. LVI. M. V.
Ob. AN . . .

beeinflußt, verlor er sich in handwerksmäßiges, geistloses Schaffen zahlloser Altarbilder. Tüchtige Fresken, in der Weise seines Lehrers mit guter perspectivischer Kenntniß entworfen, begegnen uns in einer Kapelle zu S. Girolamo. Wir sehen hier in eine getäfelte Kuppel mit Balustrade und Scheinfenstern, deren Höhe ein Schild mit Engelsköpfen einnimmt. Die Untersicht der Figuren entspricht ganz der bewunderten Praxis seines Lehrers, aber die Zeichnung ist hart und eckig, mehr constructiv und decorativ als künstlerisch frei und lebensvoll. Wie dem Melozzo fehlt es auch ihm an Harmonie und Abtönung der Farben, dagegen entwickelt er im Ornament an Friesen und Pilastern einen feinen, künstlerischen Geschmack, der ihn als monumentalen Decorateur kennzeichnet.

Ein ähnliches Werk findet sich in der Cappella del Tesoro des Domes von Loreto: Acht Propheten sitzen auf der Balustrade an der Kuppel, deren Ornamente hohen Geschmack verrathen. In der Wölbung finden sich hier nicht Getäfel und Rautenfelder, sondern durch Rippen gebildete Compartimente, darin Engel mit Symbolen der Passion. Obgleich die Decoration jene zu Forlì durch größere Fülle überragt und die Typen sehr an Melozzo erinnern, schreiben sie Crowe und Cavalcaselle mit Recht dem Schüler zu.

Von Altarwerken gehören zwei mit der sonderbaren Inschrift ‚Marcus de Melotiis‘ zu den besten Werken Palmezzano's [1]. Das eine, in der Kirche der Barfüßer (Zoccolanti) zu Matelica bei Fabriano, enthält die thronende Madonna mit den hll. Franciscus und Katharina, in der Lunette eine Pietà und fünf Heilige, dazu eine Predella mit elf Compositionen. Trockene Zeichnung der Figuren, gehäufte, brüchige Falten von Doppelstoffen und rundliche Köpfe sind dem Werke eigenthümlich [2]. Die zweite Tafel befindet sich in der Kirche del Carmine zu Forlì und zeigt die Apotheose des heiligen Abtes Antonius innerhalb eines schönen Porticus auf Goldgrund, nebst Johannes Baptista und Sebastian [3]. Sehen wir nun die hervorragendsten jener Altarbilder mit dem Namen des Künstlers bezeichnet, so fällt der Grund fort, sie als Werke Melozzo's anzusehen, obgleich sie die Durchschnittsleistungen Marco's überragen. Von weiteren Bildern sind noch zu nennen: die Madonna mit vier Heiligen in der Brera von 1493; eine Halbfigur des kreuztragenden Erlösers von 1503 in Berlin — mit ‚Marcus palmezzanus‘ bezeichnet —; ein von Engeln gestützter Leichnam Christi im Louvre von 1510; im Lateranmuseum zwei Madonnenbilder, das eine von 1537. Der Reiz dieser Werke liegt nicht in dem geistigen Inhalt, sondern in der zierlichen und fleißigen Behandlung der Nebendinge, der Thronsitze mit Arabesken, der landschaftlichen Hinter-

[1] Milanesi (bei Vasari III, 66) schreibt sie irrthümlich dem Melozzo zu.

[2] Inschrift: ‚Marcus de Melotiis Foroliviensis faciebat. Al tempo de Frate Zorso Guardiano, 1501.‘ Milanesi schrieb das Bild dem Melozzo zu und las deshalb 1491. Vgl. dagegen das richtige Verzeichniß der Werke Palmezzano's Vasari VI, 335 ss.

[3] Ohne Jahreszahl.

gründe, sowie in dem hellen und frischen Colorit, das sich zuweilen dem Schmelz eines Bellini nähert, wie sich denn zuletzt die Einflüsse der Venetianer in seinen Werken geltend machen.

Giovanni Santi.

Melozzo und Palmezzano haben vornehmlich das architektonisch-decorative Element ausgebildet, denn ersterer, ebenso wie Bramante, waren mehr Architekten als Maler und haben letztere Kunst vornehmlich im Anschluß an Bauformen zur Anwendung gebracht. Aber dem gelehrten Piero gegenüber, dessen malerische Richtung noch mehr eine rein verstandesmäßige, constructive ist, bei dem aber das architektonische Element ebenfalls eine überwiegende Rolle spielt, sind Melozzo und sein Schüler Marco durch Empfinden des Schönen weit überlegen. Die herbe, von Piero fließende Quelle ist milder geworden. Unter dessen und Melozzo's Einfluß reift eine bescheidene und schlichte Künstlernatur heran, in deren Werken ein Gefühl für Lieblichkeit und Anmuth keimt, das uns hinüberleitet zu dem begnadigten Meister, in dessen Leben die Sonne der Schönheit aufgegangen ist, den langen Weg bescheinend, der von Giotto hinführt zu Raffael von Urbino.

Die ältesten Nachrichten der Familie Santi gehen bis in die erste Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts. Um diese Zeit lebte zu Colbordolo, im Gebiete von Urbino, ein gewisser Sante, dessen Nachkommen den Familiennamen del Sante oder Santi führten. Später wurde der Name, wie es in Italien Sitte war, latinisirt in Sanctius, Santi oder Sanzio. Aus den Documenten geht nun hervor, daß der alte Sante einen Sohn Namens Piero hatte, und daß 1408 Luca und Peruzzolo als seine Nachkommen lebten. Luca starb 1436, der zweite heiratete um 1418 Gentilina di Antonio Urbinelli, die ihm Santi, Jacopa und Francesca gebar. Peruzzolo zog, nachdem sein Besitzthum geplündert und niedergebrannt war, in die Stadt Urbino, wo er ein der Fraternität della Misericordia gehöriges Haus miethete. Hier wohnte er von 1450—1464 mit seiner Frau Elisabetta di Matteo di Lomo nebst fünf Kindern und betrieb das Geschäft eines Maklers. Allmählich besserten sich seine Verhältnisse, so daß er Grund und Boden sowie zwei Häuser in der Contrada del Monte zu erwerben vermochte. Giovanni Santi hat in einem an Guidobaldo di Montefeltro gerichteten Schreiben die Schicksale der Familie und sein eigenes Streben gezeichnet; darin bekennt er, daß er erst nach mancherlei Versuchen, eine Stellung im Leben zu erringen, sich endlich der Malerei gewidmet habe[1]. Wer sein Lehrer gewesen, bleibt ungewiß, nur können wir

[1] Gaye I, 348 s. Cfr. Pungileoni, Elogio stor., Urbino 1822. Passavant, Raphaël d'Urbin et son père G. Santi, Paris 1860 (als neue Auflage der deutschen Edition zu betrachten). Gaye im Kunstblatt 1836, Nr. 86 f. Förster, Geschichte der ital. Kunst, IV, 200 f.; dessen Raffael, Leipzig 1867, I, 107 f. Schmarsow, Giovanni Santi, Berlin 1887.

aus der Berührung mit Piero degli Franceschi, Melozzo, Signorelli und aus den Bildern gewisse Einflüsse nachweisen, die für seine Richtung bestimmend gewesen sind und auch die frühesten Eindrücke seines großen Sohnes bedingt haben. Zeit und Ort waren der Entfaltung malerischer Anlagen günstig. Nicht nur hatte die Natur jenes friedliche, abgeschlossene Land mit eigenen Reizen geschmückt, es war auch unter der königlichen Municicenz des großen und edlen Federigo ein eigenartiges Kunstleben erblüht. Denn er hatte in Urbino eine auserlesene Schaar um sich versammelt, so die Architekten Luciano da Laurana, Baccio Pontelli, den Sienesen Francesco di Giorgio Martini, den Bildhauer Ambrogio d'Antonio Baroccio; von Malern: Justus aus Gent[1], Paolo Uccelli, Piero degli Franceschi, Melozzo da Forlì und Signorelli. Unter den Augen des jungen Santi erstand der Palast in Urbino und jener in Gubbio, schmückte sich das Innere mit Werken der Plastik und Malerei; auch in ihm regte sich das Verlangen, an diesem Schaffen theilzunehmen. Eins ist uns bekannt, daß, als Piero von der Genossenschaft des ‚Corpus Domini' 1469 nach Urbino berufen wurde, er im Hause Giovanni's Wohnung nahm. Von ihm spricht Santi denn auch in seiner Dichtung mit hohem Lobe und nennt zugleich Melozzo ‚a me si caro'. Santi's Geburtsjahr kennen wir nicht, nur ist aus der lebhaften Schilderung des Unglücks von Colbordolo zu ersehen, daß er damals urtheilsfähig sein mußte. Als Piero in Urbino erschien, wird jener als Maler schon eine gewisse Selbständigkeit errungen haben, aber man überging ihn bei solchen Aufträgen, da er noch keinen sonderlichen Ruf erworben hatte. Aus seiner gereimten Chronik erfahren wir[2], daß er die von Piero und Melozzo eingeschlagene Richtung billigte und als wesentliche Voraussetzung der Malerei ansah. Die Schilderung von Federigo's Aufenthalt in Mantua, wobei er den Herzog die Werke Mantegna's bewundern läßt, regt ihn an, diesen Meister zu loben. Fast scheint es, daß Giovanni seinen Gebieter dorthin begleitet habe, da sich auch Gelehrte und Baumeister im Gefolge befanden. Jedenfalls hat ihn der Eindruck von Mantegna's Werken begeistert und er dort erst sein Ideal von Malerei auf Grund perspectivischer Sicherheit gefunden.

Als Santi den Auftrag erhielt, die Malereien in Cagli auszuführen, muß er doch schon eine gewisse Fertigkeit besessen haben. Pietro Tiranni aus

---

[1] Italien besitzt das einzige authentische Werk des Justus von Gent, das Abendmahl, von 1474, in der Galerie zu Urbino. Unter den Zuschauern die Portraits Federigo's und des damals anwesenden Gesandten von Persien. Justus war 1464 bis 1476 in Urbino ansässig. Michiels (Histoire de la peinture flamande III, 149) hat diesen Maler mit ‚Justus de Alemania' verwechselt, der im Chiostro von S. Maria di Castello in Genua 1451 eine Verkündigung malte. Dieser ist Schwabe von Geburt und hat mit Justus von Gent nichts zu schaffen. Vgl. auch Lermolieff, Die Galerien 2c., S. 329.

[2] Auszüge bei Passavant, Raffael, I, 444 ff. Ueber Justus das. S. 429.

Cagli, vom Hofe zu Urbino, hatte 1481 seine Gattin verloren und wählte Bramante, ihr eine Grabstätte zu erbauen, nebst Giovanni, sie zu schmücken. Das Fresco Santi's zeigt den Erlöser als Halbfigur im Sarkophage, neben ihm Hieronymus und Bonaventura. In der anstoßenden Kapelle sehen wir an der Wölbung die Gestalt Gott Vaters, von Engeln umschwebt, darunter Maria mit Kind, thronend zwischen Petrus, Johannes, Dominicus und Franciscus, während die Lunette eine Auferstehung mit weiter Landschaft enthält. Die Linien der Architektur verbinden sich recht geschmackvoll dem Wandbilde, denn der steinerne Thron Mariä setzt dieselben fort, und dadurch wird die Tiefe der mit einem Bogen geschlossenen Kapelle vergrößert. An der Vorderseite erkennt man in zwei Medaillons die Figuren der Annunziata und des Engels.

Während der ‚Erlöser im Grabe' und der ‚Auferstandene' durch den Umriß des nackten Körpers an Melozzo's trockene Art erinnern, spricht sich in der Bewegung doch umbrische Empfindungsweise aus, ebenso in der Figur Johannes des Täufers. Die Zeichnung ist correct, auch bei den Verkürzungen der sechs schlafenden Kriegsknechte. Die Madonna, mit dem freundlich blickenden Kinde und den zwei Engeln zur Seite, läßt schon umbrische Anmuth und in den rundlichen Köpfen einen Zug von Perugino erkennen, der auch am auferstandenen Christus haftet. Man fühlt die Nähe Raffaels, den milden Reflex seiner zur höchsten malerischen Freiheit sich durchringenden Gestalt. Die Ausführung ist sehr gewissenhaft, die Farbe klar und harmonisch, der Wurf der Gewänder leicht und flüssig, die Perspective tadellos. Schwunglos und wenig charakteristisch sind die Figuren der hll. Franciscus und Thomas von Aquin, die stark auf Melozzo hinweisen, ebenso wie die Gestalt Gott Vaters und die verkürzte Ansicht der oberen Gruppe. Bedenkt man, wie die älteren Schulen in Gubbio und Fabriano den wissenschaftlichen Problemen der neueren Malerei noch ablehnend gegenüberstehen, so erscheinen Santi's Leistungen als recht tüchtige, um so mehr, da er seine umbrische Natur nicht verläugnet, sondern die Neigung zum Milden, den sanften, religiösen Zug sich nicht verkümmern läßt.

Echt umbrisch ist auch die schöne Figur des hl. Hieronymus im Lateran, ursprünglich in S. Bartolo zu Pesaro, und die thronende Madonna mit Heiligen in der Kirche des Hospitals zu S. Croce in Fano, eine Gestalt voll Anmuth und Seelenreinheit. Nur die ungeschickten Hände erinnern an Melozzo und stören die edle, stilvolle Haltung der Mittelgruppe. Ungleicher ist die Auffassung der Heiligen.

Weniger befriedigt ein zweites Bild Santi's zu Fano, die Heimsuchung Mariä in S. Maria Nuova, welches im Colorit sehr gelitten hat. Die Jungfrau ist auch hier von edler Haltung; Elisabeth erinnert mehr an die Typen der Naturalisten.

1483 ist das Altarbild für die Pieve zu Gradara entstanden, ein Werk, in dem umbrische Zartheit und Milde vorwaltet, besonders in der Haupt-

gruppe, der thronenden Madonna mit Kind, welches einen Vogel in der Hand trägt und lebhaft an Raffael erinnert [1].

Santi verlor im Jahre 1485 seinen Vater und einen Sohn, Raffaels Bruder. Bald danach eröffnete er eine eigene Werkstatt, wo er von nun an allen Aufträgen, die an ihn gelangten, zu entsprechen bemüht war; finden wir doch in den Rechnungsbüchern der Fraternität ‚Corpus Domini' zu Urbino Notizen, daß er sich auch mit Vergolden von Reliefs und Decoriren von Candelabern befaßte [2]. In seinem Hause erblickt man noch die Ueberreste eines lieblichen Fresco's der Madonna mit Kind, welche vor einem Pulte sitzt. Hier mag wohl Santi dem Glück seines Familienlebens Ausdruck verliehen haben, indem er Magia Ciarla und den jungen Raffael nach dem Leben schilderte und mit der Poesie seines Herzens die Gruppe verschönte [3]. Durch seine Heirat hatte er ansehnliche Gönner erworben, und es kamen ihm zahlreiche Aufträge von Tafelbildern zu. So malte er in S. Francesco für Gasparo de' Buffi die thronende Madonna, von vier Heiligen und dem knieenden Stifterpaar verehrt, während Gott Vater oben im Kreise von Engelsköpfen segnend herabschaut und zwei Engel eine Krone über die Mittelgruppe halten [4]. Das Bild ist leider sehr zerstört und schlecht restaurirt, besitzt aber noch manche Reize. Der hl. Sebastian bietet einen correct gezeichneten, nackten Körper, das Stifterpaar erinnert in seiner energischen Auffassung an Piero und Melozzo. Das Colorit ist von pastosem Auftrag auch in den Schatten, im Gesammtton aber ohne Kraft und Tiefe, wie bei den meisten Bildern Santi's. Dagegen weht ein Ton der Andacht und schlichter, hingebender Frömmigkeit durch das Ganze, der den Maler wieder als Umbrier kennzeichnet.

Die Richtung zur Naturtreue findet in der Tafel des Klosters Montefiorentino bei Urbania einen bedeutsamen Fortschritt; dagegen steht die Hauptgruppe der thronenden Jungfrau mit dem in gequälter, unnatürlicher Stellung sich präsentirenden Kinde — welches nur durch die rechte Hand der Mutter am Kopfe gehalten wird — an Liniengefühl und Weihe den genannten Bildern entschieden nach. Lieblich sind nur die musizirenden Engel oberhalb, während die perspectivische Aufstellung der Heiligen wieder höchst solide Kenntnisse verräth [5].

Auf dem Bilde des hl. Sebastian ist die Hauptfigur eine sehr schlanke, feine Gestalt, während die assistirenden neun Mitglieder der Bruderschaft des Malers Tüchtigkeit im Portrait bekunden [6]. Zu den weniger anziehenden

---

[1] Die Inschrift ergibt das Datum 10. April 1483.

[2] Pungileoni p. 114 s.

[3] Passavant, Raffael, I, 40. Das Bild ist von der ursprünglichen Stelle abgenommen und jetzt in einem der oberen Zimmer. Man hat es Raffael zugeschrieben.

[4] Jetzt in der städtischen Galerie.

[5] Gemalt für C. Pianiani, 1489.

[6] Städtische Galerie.

Bildern gehört die thronende Madonna der Familie Matarozzi, jetzt im Berliner Museum.

Im October des Jahres 1491 hatte Santi die Mutter, seine Gattin Magia und eine kurz vorher geborene Tochter verloren. 1492 schritt er zu einer zweiten Ehe mit Bernardina di Piero di Parte. Sein bester Trost nach so herben Verlusten blieb der kleine Raffael, dem er alle Sorgfalt widmete. Aber auch die zweite Ehe war für Santi von kurzer Dauer, denn schon im Juli 1494 erkrankte er heftig und starb am 1. August. Sein zweites Testament ist vom 27. Juli desselben Jahres[1]. In der Franziskanerkirche zu Urbino hat man ihn beigesetzt. Evangelista da Pian di Meleto, des Meisters Gehilfe, sorgte für die Bestattung und Ausführung des letzten Willens. Als Vormund des verwaisten Raffael war Santi's Bruder, Don Bartolommeo, bestellt worden.

Luca Signorelli.

Während Piero degli Franceschi und seine Nachfolger trotz aller Einwirkung der Florentiner doch eine Sonderstellung bewahren, kehrt Luca Signorelli ganz entschieden in die Bahn jener Schule zurück[2]. Daß er seine Malweise dem Piero verdankt, als dessen Schüler ihn Vasari und Pacioli, der große Mathematiker, bezeichnen, ist unzweifelhaft. Von ihm erhielt er Anleitung zu jenen gründlichen anatomischen Studien, welche ihn befähigten, die gelehrte, aber ungefüge Kunstsprache seines Lehrers dramatisch zu gestalten und der wissenschaftlichen Richtung die Wege zu Michelangelo hin zu bahnen. Seine eigenthümliche Kraft liegt in der Darstellung des Nackten, und obgleich eine ungestüme Natur ihn oft über die Grenzen des Maßvollen und Schönen hinaustreibt, weiß er doch immer die schwierigsten Probleme der Verkürzung und Bewegung mit höchster Wahrscheinlichkeit für die Existenzkraft seiner Personen zu lösen und den menschlichen Organismus mit einem Verständniß der treibenden Factoren darzustellen, daß uns seinem Stil gegenüber erst völlig der Sinn des Vasari'schen Wortes ‚terribile' aufgehen kann.

---

[1] Vasari IV, 395 s. Daselbst Auszüge aus dem Testament. Es ist bekannt, wie streitsüchtig Bernardina sich bezeigte und wieviel Raffael deshalb von seiner Stiefmutter zu leiden hatte. Nur sein mütterlicher Oheim, Simone di Battista Ciarla, nahm sich seiner Erziehung an, weshalb er ihn in seinen Briefen ‚carissimo quanto padre' nennt.

[2] Waagen, in Raumers Historischem Taschenbuch 1850, S. 471 ff.: über Andrea Mantegna und Luca Signorelli. Vischer, Luca Signorelli und die italienische Renaissance, Leipzig 1879. Mancini (Notizie sulla chiesa del Calcinaio etc., Cortona 1868) enthält Nachrichten über die Aemter Luca's; Vasari (III, 707 ss.) die Chronologie seiner Werke. Vgl. auch Lermolieff, Die Galerien &c., S. 117 f., und Vischer, Signorelli in Gotha, in dessen ‚Studien' 1886, S. 150 f. Manni, Vita di L. Signorelli (Raccolta Milanese di varj opuscoli, I, 29 ss.). Abgedruckt bei Vischer, Signorelli.

Indem er so der inneren Lebenskräfte im Einklang mit der äußeren Bewegung Herr wird, ist er nur mit Leonardo und Michelangelo zu vergleichen, aber es fehlt ihm des ersteren Sinn für Schönheit der Linie und geistige Vollendung der Composition. In seinen Wandbildern spricht er kühne Gedanken aus, aber ohne Farbenreiz, in schroffen Gegensätzen von Licht und Schatten, mit wuchtiger Zeichnung und schroffer Betonung des Wesentlichen, ohne die Ruhe und Würde Masaccio's. Gigantische Kräfte entfesselnd, vermag er nicht, gleich Giotto, durch ein höheres Element sie dem Ausdruck einer Idee unterzuordnen. Wie Michelangelo kann er nur im Frescowerk dem Drange seiner ungestümen Natur, der großen inneren Fülle entsprechen; seine Tafelbilder entbehren, bei dunklem, schwerem Gesammtton, alles zarteren poetischen Reizes. Piero's rohe Typen kehren hier oft wieder.

Zu dem Einfluß Piero's tritt ohne Zweifel schon früh derjenige der malenden Goldschmiede und Plastiker: Antonio Pollajuolo, Verrocchio werden für ihn bestimmend, und wenn seine Zeichnungen Aehnlichkeit mit denen Leonardo's haben, so weist dies auf die gemeinschaftliche Quelle des Verrocchio hin.

Luca Signorelli ist um 1441 in Cortona als Sohn des Egidio di Luca di Ventura Signorelli und einer Schwester des Lazzaro Vasari geboren. Etwa zehnjährig kam er zu Piero, während derselbe den Chor von S. Francesco in Arezzo ausmalte, wo Luca im Hause seines Oheims Lazzaro sich aufhielt. Seine erste Thätigkeit weist nach den Marken hin, und die früheste urkundliche Nachricht stammt vom Jahre 1470, in dem er eine Orgel für die Compagnia delle Laudi in S. Francesco zu Cortona bemalte [1]. Neun Jahre später tritt er daselbst als Mitglied des Rathes auf, dann als einer der Prioren, ist aber vielfach in künstlerischen Aufträgen abwesend. Volterra, Loreto, Florenz, Rom, Siena und andere Städte Mittelitaliens sehen ihn abwechselnd in Thätigkeit, bis dieselbe im Jahre 1523 zu Cortona endigt. 1472 malte er in S. Lorenzo zu Arezzo und 1474 beendigte er ein Fresco im Stadthaus von Città di Castello, die thronende Madonna, mit den hll. Hieronymus und Paulus, welches im Erdbeben von 1789 unterging. In Florenz trat er Lorenzo de' Medici näher, dem er, nach Vasari, ‚eine Leinwand mit Gruppen unbekleideter Götter' bemalte. Die ‚Erziehung des Pan', jetzt im Museum zu Berlin, entspricht ganz dieser Richtung und verräth gründliche Modellstudien, läßt aber doch einen Zusammenschluß und geistigen Mittelpunkt vermissen. Für Lorenzo malte er dann jenes aus der Villa zu Castello in die Uffizien übertragene Altarbild, welches in der Bewegung der Madonna zu dem stehenden Kinde hin ein unfreies Motiv bietet, während die nackten Gestalten im Hintergrunde, ganz wie bei Michelangelo, die Würde des Gegenstandes beeinträchtigen [2]. Einige andere Madonnenbilder sind in Florenz entstanden: jenes im Pitti [3], mit Katharina und Joseph; das im Palast Corsini, mit

[1] Vasari III, 684, nota 1. [2] Uffizien Nr. 36. [3] Pitti Nr. 355.

Hieronymus und Bernhard, ein Rundbild wie das vorige; zwei weitere Rundbilder im Besitz der Familie Ginori [1]. Zartere Reize gehen diesen Werken ab, in denen das Studium Filippino's und Botticelli's nachklingt.

Der Aufenthalt Signorelli's in Rom wäre, nach Vischer, in die Jahre 1482—1483 zu setzen [2]. Sein Werk in der Sixtinischen Kapelle ist das letzte Bild aus der Geschichte des Moses, und, wie Sandro Botticelli und Cosimo Rosselli, hat auch er mehrere Episoden in einem Rahmen vereinigt.

Wir sehen hier die letzten Thaten des großen Führers der Juden und seinen Tod; den Vordergrund nimmt die Verleihung des Hirtenstabes an Aaron und die Verkündigung des Gesetzes ein; in weiter Gebirgslandschaft erblickt man fern Moses, dem ein Engel das verheißene Land zeigt; wie er mühsam am Stabe seinen Weg sucht und von Engeln bestattet wird. Einzelne Figuren im Zeitcostüm und ein nackter, sitzender Jüngling sind nur da, um des Malers Bedürfniß nach Anatomie und Körperstellungen genugzuthun. Ghirlandajo's Ebenmaß und ruhige Würde hat er zwar nicht erreicht, aber doch sehr lebensvolle, energische Haltung; zu Perugino's heiterer Anmuth bietet er einen entschiedenen Gegensatz.

Von hier aus ging er nach seiner Vaterstadt zurück und gelangte dort zu hohem Ansehen, denn er ist hier bis an seinen Tod nicht weniger als 70mal zu bürgerlichen Aemtern gewählt worden, vertrat auch die Stadt als Gesandter [3]. 1488 ertheilte ihm Città di Castello das Ehrenbürgerrecht, und 1491 berief man ihn nach Florenz, um seinen Rath wegen der Domfassade zu hören. Auch in Volterra ehrte man ihn mit bedeutenden Aufträgen. In das Jahr 1497 fällt eine Arbeit im benachbarten Kloster Montoliveto, ein Freskencyklus aus dem Leben des hl. Benedikt im westlichen Flügel des Kreuzganges, in dem er sich auf der Höhe seiner künstlerischen Kraft zeigt. Bei dem sehr schadhaften Zustande dieser Bilder ist das Studium jedoch erschwert. Das erste hat Sodoma vollendet, das letzte stammt von Riccio und das vorletzte ist fast ganz erloschen, so daß nur acht Fresken übrig bleiben, welche lebenskräftige Gestalten und einzelne schöne Motive erkennen lassen, so die Scene, wo Totila sich vor Benedikt demüthigt. In den rundlichen, weichen Frauenköpfen spricht sich noch umbrische Gefühlsweise aus. 1498 ging Signorelli nach Siena, wo er für S. Agostino ein Altarbild malte, dessen Seitenstücke jetzt im Berliner Museum zu finden sind [4]. Wir sehen hier Heilige unter buntbemalten Hallen gruppirt, durch die man in eine weite Landschaft blickt. Das Hauptwerk des Malers in Siena bildete jedoch die Ausschmückung des Palastes Pandolfo Petrucci's, des Beherrschers der Commune [5]. Die Motive waren aus der Geschichte und Mythologie ent-

[1] Crowe und Cavalcaselle IV, 7. [2] A. a. O. S. 88.

[3] G. Mancini, Notizie sulla chiesa del Calcinaio e sui diritti che vi ha il comune di Cortona, ibid. 1868.

[4] Berlin Nr. 79. [5] Della Valle, Lettere, III. 320.

nommen, so die Verleumdung des Apelles, die Schule des Pan (nach dem oben erwähnten Staffeleibilde), der Triumph des Amor, Coriolan, die Flucht des Aeneas aus Troja[1].

Am 5. April 1499 hatte man in Orvieto den Plan gefaßt, zur Ausmalung der von Fra Giovanni unvollendet gelassenen Kapelle im Dom ,den in ganz Italien berühmten Meister Lucas von Cortona' zu berufen. Im ersten Contract war nur die Beendigung der Deckenmalerei ins Auge gefaßt, aber am 27. April 1500 wurde der ganze zur Ausschmückung bestimmte Raum ihm übergeben. Zuvor war Perugino in Aussicht genommen, aber derselbe hatte es schließlich abgelehnt[2]. Bis zum September 1502 scheint die genannte Decoration der Kapelle fertig geworden zu sein. Signorelli's Honorar dafür belief sich auf 755 Ducaten.

Mit den Fresken Angelico's, nach dessen Zeichnung Signorelli am südlichen Gewölbe die Apostel und Engel mit den Passionswerkzeugen vollendete, enthalten diese Malereien einen Cyklus der letzten Dinge: den Antichrist, die Auferweckung der Todten, die Hölle und das Paradies. Unterhalb in der Nische sieht man die Grablegung Christi und innerhalb eines sich herumziehenden Marmorsockels Dichter in Rundbildern, umgeben von kleineren Compositionen aus der Göttlichen Komödie, allegorischen und decorativen Charakters. Das Ganze präsentirt sich in üppigem Renaissance-Rahmen. Schon durch Umfang und Figurenreichthum bilden diese Malereien eines der bedeutendsten Monumente des Quattrocento, dann aber spricht sich in ihnen eine so kühne Erfindung, eine so packende Lebenswahrheit aus, daß sie durch völlige Beherrschung der nackten Gestalt, durch heroische Kraftfülle und malerische Plastik als Repräsentanten moderner Auffassung dieser überzeitlichen Objecte zu betrachten sind. Signorelli bekundet sich hier als Vorläufer Michelangelo's. Die Renaissance hat in ihm ihr erstes entscheidendes Wort gesprochen, wie sie sich den in der idealen Auffassung des Trecento raumlos gedachten erhabenen Ereignissen gegenüber verhalten würde. Ob wir uns aber durch solche Wucht der Formsprache dem überzeitlichen Schlußdrama gegenüber, in dem göttliche Kräfte wirksam sind, näher gebracht fühlen, als es durch die Meister des Trecento geschehen ist, bildet eine Frage, die sicher zu Gunsten der letzteren entschieden werden muß. Die Anordnung in Reihen mit idealen Typen, wie sie Orcagna und Fra Angelico zur höchsten Feinheit durchbildeten, wird sich immer mehr der Glaubenswahrheit nähern, als diese titanenhafte Entfaltung körperlicher Kraft, des Muskelapparates und der Schreckensherrschaft im Sinne antiker Mythe eines Gigantensturzes. Wer Signorelli's streitende

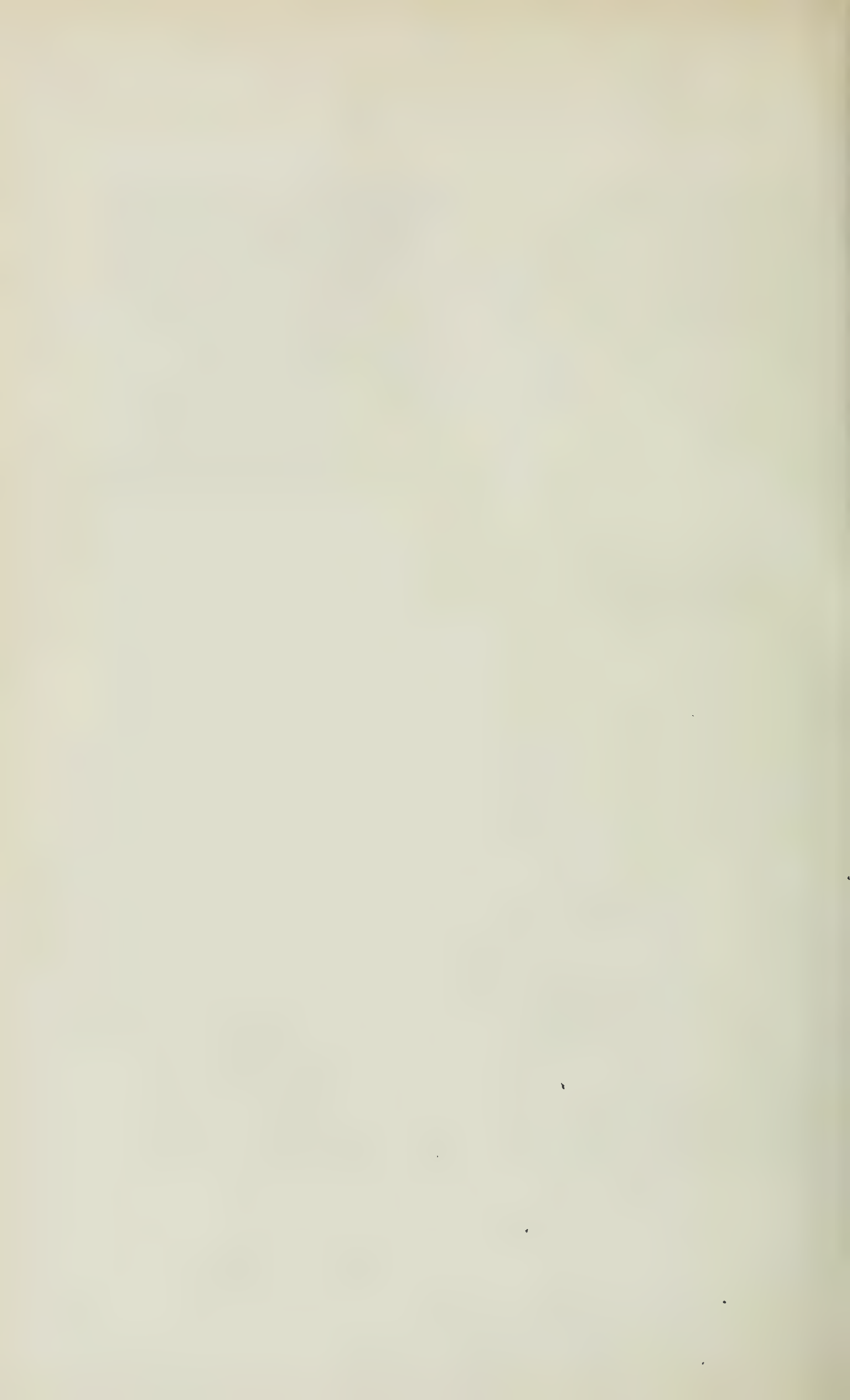
---

[1] In der Galerie von Siena die ,Flucht des Aeneas', auf Leinwand übertragen, dann die ,Lösung von Gefangenen' (vielleicht durch Scipio). Bei Mr. Leyland in Liverpool ,Coriolan, von den Seinigen um Schonung gebeten'; in der Galerie zu London ,Amors Triumph'.

[2] Documente bei Luzi, Duomo di Orvieto, N. CXVI—CXXIV.



Signorelli, Sturz des Antichrist. Fresco im Dom zu Orvieto. (Zu S. 363.)



Engel im Fresco der Verdammten prüft, wie sie, Landsknechten gleich, fest auf Wolkenpostamenten stehen, und sie mit Giotto's oder Orcagna's luftigen, wallenden Schaaren vergleicht, wird nicht verkennen, wie sehr die Renaissance durch das Vordrängen der Naturkraft jene höchsten Probleme der Geistesmalerei schädigen mußte, ja schließlich, trotz aller Schärfe der Charakteristik, niemals jenen großartigen, feierlichen und überirdischen Eindruck erreichen konnte, den wir vor Giotto's letztem Gericht in Padua, vor Orcagna's Bild in der Strozzi-Kapelle, vor jenem im Camposanto zu Pisa, ja auch vor byzantinischen Werken, z. B. im Dom von Torcello, empfinden. Um Dinge auszusprechen, für welche die menschliche Zunge nur schwache Vergleiche hat und sich der apokalyptischen Bilder bedienen muß, bedarf es vornehmlich des engen Anschlusses an transcendentale Wahrheit, sich verständlich zu machen. J. Burckhardt hat dies richtig empfunden, wenn er bemerkt: ‚Die Kunst des vierzehnten Jahrhunderts zeigt sich hier in ihrer Beschränkung groß; sie verzichtete im wesentlichen darauf, das Raumlose räumlich, das Passive körperlich und dramatisch interessant zu machen; in regelmäßigen Schichten von Köpfen drückte sie diesseits Jubel und Seligkeit, jenseits Jammer und Verdammniß collectiv aus; nur mäßig, aber bedeutend gewählt sind ihre Episoden.‘ [1]

Jede rundbogige Wand der quadratischen Kapelle wird von einer der großen Compositionen eingenommen, die in gewisser Höhe oberhalb des gemalten Sockels anfangen. Die erste, links vom Eingang, zeigt den Sturz des Antichrist, der, dem Erlöser an Figur ähnlich, von einem Postament herab den Menschen der letzten Zeit predigt und sie verlockt. Die umstehende Menge theilt sich in die Güter, die er anbietet; links sieht man Marterscenen der Diener Gottes und dahinter den Sturz des Antichrist durch einen Engel. Am Sockel finden wir Dante's Portrait, daneben, Grau in Grau, Scenen aus der Commedia.

An der Eingangswand schließt sich daran, und zwar mit guter Benützung des Raumes, der Sturz der Verehrer des Antichrist, welche in verschiedenen Gruppen mit allen Geberden des Entsetzens zu Boden sinken, während links die Ankunft des jüngsten Tages durch Hinweis auf Vorzeichen angedeutet ist.

Die folgende Wand zeigt die Auferweckung der Todten, durch mächtige Engelsfiguren mit Posaunen eingeleitet. Vom Tone des Gerichtes belebt, erheben sich Gerippe und Körper aus dem Schoß der Erde, theils stehen sie schon aufrecht und preisen in Geberden das neuerlangte Leben. Im unteren Sockel befindet sich eine Pietà.

Auf der dritten Wandfläche vollzieht sich der Sturz der Verdammten. In der Luft sieht man drei gewappnete Engel, darunter die in allerlei Fratzen sich auf die Verurtheilten stürzenden, sie fortschleppenden, knebelnden und peinigenden Teufel.

[1] Cicerone II, 2, S. 543.

Die Fenstermauer wird unten durch den Altar bedeckt; im Streifen links geleiten Engel die Erwählten zum Himmel empor, rechts öffnet sich der Höllenschlund. Charon im Nachen erwartet die von einem Fahnenträger geleitete Menge.

Als letzte Composition, der Predigt des Antichrist sich anschließend, erblicken wir die Vereinigung der Seligen, welchen Engel ihre Kronen überreichen und den Weg zu den Gefilden des Paradieses weisen. An die Decke der Kapelle malte Signorelli zu Fra Angelico's Chor der Patriarchen: Maria mit den Aposteln, Engel mit Leidenswerkzeugen und Posaunen, Martyrer, Kirchenlehrer, Patriarchen und Jungfrauen [1].

Ergreifend zumal sind jene Scenen, wo Signorelli die ihm eigene wuchtige Kunstsprache zu richtiger Geltung bringt: Sturz der Verdammten und Genossen des Antichrist. Hier ist in Bildern des Schreckens wohl das Höchste an Naturwahrheit geleistet, was die Zeit überhaupt vermochte. Am wenigsten bleibt eine so derbsinnliche Auffassung den Seligen und Engeln gegenüber wirkungsvoll. Die gewappnet, kühn und breitspurig dastehenden Engel sehen durchaus wie irdische Soldaten aus, ohne Schwung und Adel der Bewegung: materielle Kraft macht sich allein geltend, und es ist dadurch nicht gerechtfertigt, daß einer so gewaltigen muskelstarken Horde nur drei Kämpfer siegreich gegenüberstehen. Das geistige Element tritt eben nicht hervor, um so etwas glaublich zu machen. Hätte Fra Angelico 50 Jahre vorher die Ausmalung der Kapelle vollendet, er würde im Anschluß an die kirchliche Tradition diese geistigen Zustände, die Freude der Seligen, die überirdische Schönheit des Geistesheeres gewiß in unsterblichen Zügen voll innerer Wahrheit angedeutet haben; im Sturz des Antichrist, der Verdammten, wäre sein Pinsel an Charakteristik freilich zurückgeblieben. Signorelli bereitet uns darin auf den Maler des letzten Gerichtes in der Sixtinischen Kapelle vor: er nöthigt uns Bewunderung ab vor seiner Genialität, aber er vermag uns nicht jene reine, trostvolle Freude zu schenken, wie ein Fra Angelico. Sanft, aber sicher führt uns dieser erhabene Geist in das Reich der Vollendeten, wohin die Spitze des christlichen Kunstwerkes zielt, und macht uns den Weg wie die Mittel vergessen, durch die er uns Himmlisches nahe gebracht, denn er selbst tritt bescheiden zurück, um göttliche Thaten sprechen zu lassen.

Signorelli's erster Aufenthalt in Orvieto scheint nicht länger als zwei Jahre gedauert zu haben [2]; 1504 kehrte er jedoch dahin zurück, um einiges zu vollenden. In den nächsten Jahren besuchte er häufig Siena, wo er auch

---

[1] Kupferstiche bei P. della Valle, Storia del Duomo d'Orvieto, Roma 1791.

[2] 1502 ist er zum Prior in Cortona gewählt und vollzieht im Juli eine Schenkungsurkunde. Im October 1503 ist er wiedergewählt, bleibt aber abwesend. Vgl. die Notizen bei Mancini in den Notizie sulla chiesa del Calcinaio e sui diritti che vi ha il comune di Cortona, ibid. 1868.

Zeichnungen für den Fußboden des Domes entwarf, die aber nicht zur Ausführung kamen. Die Reihe seiner Tafelbilder aus dem sechzehnten Jahrhundert eröffnet die ‚Beweinung Christi‘ im Dome zu Cortona, von 1502, früher in S. Margherita, eine Composition, die in ihrer großen breiten Anlage an die Wandbilder in Orvieto erinnert. Dann die Madonna aus S. Trinità in Cortona, jetzt in der Akademie zu Florenz, mit der Trinität oben und den großartigen, sitzenden Gestalten der zwei Kirchenväter auf den Staffeln des Thrones, nebst den zwei Erzengeln Gabriel und Michael zur Seite.

1508 hatte Pinturicchio seine Arbeiten in der Bibliothek der Piccolomini vollendet, und Signorelli während zweier Sommermonate zu Cortona seines Amtes im Rathe gewaltet. Da berief Papst Julius II. den Pinturicchio, Perugino, Sodoma und Signorelli nach Rom, die vaticanischen Zimmer zu malen. Dort verkehrten sie im Hause Bramante's, wo auch der junge Raffael Gastfreund war, dessen aufgehender Stern sie bald überstrahlte. So mußten sie denn heimwandern, und ein Theil ihrer Arbeiten wurde vernichtet, um Platz zu gewinnen für den Genius des Urbinaten. Mit Perugino und Pinturicchio kehrte Signorelli nach Siena zurück. Seine letzten Jahre verbrachte er zumeist in und um Cortona, wo eine Reihe von Altarbildern entstand, so das heilige Abendmahl, jetzt im Dome zu Cortona, eine hervorragende, pyramidal aufgebaute Composition. Signorelli hat hier nach dem Vorbilde des Justus von Gent den liturgischen Act, die Spendung des heiligen Sacramentes, dargestellt: Christus schreitet durch die Gruppen der Apostel und reicht ihnen die Hostie, wobei Judas die seinige in die Tasche steckt. Das Bild ist inschriftlich vom Jahre 1512. An Großartigkeit steht die Kreuzabnahme aus dem Jahre 1515, für La Fratta bei Perugia gemalt, diesem nach. Der Aufbau der Composition in ihrem modernen Charakter ist übrigens für Daniele da Volterra, Sodoma, Correggio, auch für Rubens und van Dyck Muster geworden. In Florenz bewahrt die Akademie einen Gekreuzigten mit der knieenden Magdalena [1], von düsterem Farbenton, auf Leinwand, vermuthlich einst Kirchenfahne; dann eine Staffel mit dem heiligen Abendmahl [2], dem Einzug Christi in Jerusalem und der Geißelung, ein kühn und frei behandeltes Werk, ohne jede religiöse Stimmung, wohl aus sehr später Zeit. Die Uffizien besitzen ein Rundbild der heiligen Familie [3], in schwerem Stil gehalten, mit derben Figuren, und eine Staffel mit der Verkündigung, Geburt und Anbetung der Könige, ein gutes und echtes Bild [4].

Luca machte sein Testament ‚corpore languens‘ am 13. October 1523 und starb im folgenden Monat oder Anfang December. Er hatte drei Söhne, Antonio, Maler, Pier Tommaso und Polidoro, letzterer vielleicht ein natürlicher Abkömmling, da er im ersten Testament von 1502 nicht genannt ist.

---

[1] Saal d. ält. Gem., Nr. 6. [2] Saal d. klein. Gem., Nr. 1.
[3] Uffizien Nr. 1291. [4] Uffizien Nr. 1298.

Polidoro war mit ihm zu Orvieto, als er im Dom malte, vielleicht ist er der 1506 gestorbene Sohn[1]. Gegen 1502 ist Antonio schon nicht mehr am Leben. Tommaso überlebte den Vater. Signorelli's Neffe, Francesco, war sein Schüler und unterstützte ihn in Orvieto. Von dessen Hand findet sich im Saale des Stadthauses zu Cortona ein Rundbild der Madonna mit Heiligen vom Jahre 1520, eine zweite Tafel im Chor des Domes daselbst. Er lebte noch um 1560.

Es ist erklärlich, daß die originale, großartige Malweise Signorelli's eine Schule oder besondere Nachfolger nicht zu erzeugen vermochte.

B. Die Sienesen des Quattrocento.

War schon im Trecento der sienesischen Malerei das Versenken in contemplatives Gemüthsleben eigen, abweichend von der in Florenz, welche thatkräftig das Leben zu erfassen suchte, so mußte dieser Unterschied um so mehr hervortreten, als im folgenden Jahrhundert dieses eine Reihe so originaler als großartiger Künstlergestalten hervorbrachte. In dem Maße als die Tendenzen der neueren Malerei auch Siena berührten, war durch ihren materiellen Charakter hier eher eine Trübung als eine Fortentwicklung möglich, indem man an den traditionellen Kunstformen und der aus dem Byzantinismus hervorgegangenen ernsten, kirchlichen Auffassung festhielt. Für die Plastik erstand in Giacomo della Quercia[2] allerdings eine originale Kraft, die fast ein Jahrhundert lang belebend auf die Nachfolger wirkte; nicht so in der Malerei: hier hielten die Künstler, selbst diejenigen, welche als Bildhauer im Anschluß an della Quercia der neueren Auffassung huldigten, fest an dem Ueberlieferten, am Goldgrunde, an der sauberen, miniaturhaften Ausführung, sogar an der gothischen Form der Tafelbilder. Infolge dieser Zurückhaltung trat eine gewisse Monotonie bis zu knöcherner Starrheit ein, während Probleme dramatischen Charakters sich einer befriedigenden Lösung entziehen mußten. Die Fortschritte der Perspective, Modellation, des Helldunkels wagen sich andeutend hervor. Die Tempera bleibt in ungestörtem Rechte, um so mehr, da die Künstler nur selten zu größerer Thätigkeit berufen wurden. Dennoch irrte Rumohr[3], als er die Malerei jener Zeit für so nichtig erachtete, daß er sie weder einer Forschung noch Beachtung für werth hielt, ‚da er sich nur mit der Entwicklung des künstlerischen Geistes, nicht aber mit dessen Krankheiten

---

[1] Vasari III, 691, nota 2.

[2] Geboren 1371, gestorben 1438, hat Giacomo fast ein halbes Säculum mit großem Fleiß in stattlichem Wachsen und Blühen gearbeitet. Seine Weise vererbte sich zumal auf Sano di Matteo und Antonio Federighi, die Nebenbuhler Rossellino's in der Gunst der Piccolomini, denen Siena und Pienza ihre damaligen baulichen Verschönerungen danken.

[3] Ital. Forsch. II, 313, Anm.

beschäftigen wollte'; denn die besseren Werke jener Epoche besitzen immerhin Eigenschaften, die mit dem liebevollen Versenken in den Stoff, mit religiöser Innigkeit der Empfindung, mit Zartheit und Grazie, Naivität und pietätvoller Behandlung der heiligen Geschichte unzertrennbar vereinigt sind. Der Adel frommen Geisteslebens erhebt sie auch inmitten einer realeren Zielen geweihten Kunstwelt zu eigenartiger Bedeutung, und es ist sicher, daß viele jener Bilder, z. B. die liebliche Madonna mit Engeln von Benvenuto di Giovanni in der Akademie zu Siena, einen Zauber an sich tragen, der neben den Werken großer Realisten seine Wirkung nicht verfehlt; man müßte denn in der Kunst nicht die Offenbarung eines höheren unsterblichen Geistes, ein Ringen nach ewigen Idealen, sondern nur den Proceß handwerklicher Naturnachahmung suchen. Von diesem Standpunkt aus würde allerdings eines der leblosen Modelle Piero's della Francesca mit seinem Verneinen aller Schönheitsgesetze, bei richtiger Zeichnung und coloristischer Durchbildung die gesammte sienesische Malerei des Quattrocento hinter sich lassen.

Den Uebergang aus der vorigen Epoche bildet Stefano di Giovanni, genannt Sassetta, der zuerst 1428 im dortigen Malerverzeichniß erscheint. Er gleicht in seiner Kunstweise, wie die Crucifixe in S. Maria de' Servi und in der Akademie von Siena[1] beweisen, auch der Temperatechnik nach, noch sehr den Trecentisten, so daß man ersteres Werk dem Ugolino zuschreiben konnte. Mit seinem Namen bezeichnet ist nur das Wandbild an der Porta Romana, das er, vom Tode überrascht, nicht vollenden konnte. Es stellt die Krönung Mariä dar, umgeben von Heiligen, Engeln und Propheten, ist aber nur noch fragmentarisch erhalten. Lange, hagere Figuren bewegen sich in manierirten Stellungen, während die Köpfe verzerrten Ausdruck, die Gewänder eine Last von Ornament an sich tragen. So erscheint der Maler als Vertreter einer starren, byzantinisirenden Richtung, die schon Cimabue überflügelt hatte. Noch niedriger steht Pietro di Giovanni Pucci, dessen häßliche Typen noch ungefälligere Conturen und düsteres Colorit an sich tragen, wie das Altarbild des hl. Bernardin in der Akademie[2] darthut. Sein Schüler Sano di Pietro (1406—1481) verbessert Typen und Ausdruck seines Lehrers, und liefert eine große Zahl von Tafelbildern, von denen die Akademie allein 47 besitzt. Der Beginn einer neueren Richtung knüpft sich an Domenico di Bartolo, geboren am Anfang des Jahrhunderts zu Asciano[3], seit 1428 zünftig, von dem bis gegen Mitte des Jahrhunderts Nachrichten vorliegen. Bekannter wurde er erst 1434, als es

---

[1] Nr. 42. Aehnlich das Bild im Louvre, Nr. 212.

[2] Nr. 145. Inschrift: ‚Petrus Johannis p.' Cfr. Milanesi, Docum. Sen., II, 244. Della Valle (Lettere II, 197) nennt zwei Wandbilder von ihm.

[3] Doc. Sen. II, 172. Vasari macht ihn zu einem Neffen und Schüler des Taddeo Bartolo. Vgl. Vasari II, 40 s. die Notizen Milanesi's. Nach Milanesi soll er 1449 gestorben sein.

sich darum handelte, ein Bild des Kaisers Sigismund dem Bodenmosaik des Domes einzuverleiben, nachdem jener Siena besucht hatte. Domenico besaß eine Statue oder Zeichnung, welche dem Kaiser ähnelte, und so erhielt er den Auftrag. Diesem folgten dann andere, und innerhalb der Jahre 1435 bis 1439 entstand eine Anzahl von Bildern für die Domsacristei, ein Altarbild für S. Agostino in Asciano und ein anderes für Perugia, jetzt in der städtischen Galerie daselbst, inschriftlich vom Jahre 1488. Magere Gestalten, brüchige Gewänder und tiefgestimmter, rother Fleischton sind diesem Bilde eigenthümlich, welches als das erste in einer umbrischen Stadt Beachtung verdient, von der eine neue Richtung der italienischen Kunst ausgehen sollte. Die alterthümliche Form der Eintheilung ist noch beibehalten: fünf im Spitzbogen geschlossene Tafeln, deren Hauptgruppe Maria mit Kind und die knieende Stifterin ausmachen. Im Jahre 1444 hatte Domenico sieben Compositionen an den Wänden der Pilgerherberge des Hospitals della Scala vollendet, Scenen aus dem Leben darin, als: Krankenwache, Almosenspende, Hochzeit der Findlinge, päpstliche Indulgenz für den Neubau des Hospitals und eine Mater misericordiae. Alle bis auf die letzte sind, obwohl sehr schadhaft, erhalten und lassen die Schwäche der sienesischen Kunst solchen Motiven rein praktischen Lebens gegenüber erkennen. Ebenso ungeschickt wie die Gruppenbildung sind die Figuren selbst in Stellung und Geberde. Lineare Perspective bleibt noch gänzlich mißachtet, das Colorit wirkt unerfreulich, dazu kommt Ueberladung der Gewänder mit Schmuck, welcher das Ganze noch plumper erscheinen läßt. Mit dem Jahre 1444 hören die Nachrichten über Domenico's Thätigkeit auf. Vasari kannte nur zwei Bilder dieses Malers, in S. Trinità und im Carmine zu Florenz; beide sind nicht mehr vorhanden [1].

Neben Domenico hat übrigens auch Priamo, der Bruder Giacomo's della Quercia, im Pellegrinaio gearbeitet, dessen unkluge Uebernahme von seines Bruders Erbschaft und Verpflichtungen ihn schließlich in Armuth brachten [2]. Das Wandbild im Hospital ist nur eine geringe Composition, die den Priamo seinem hochbegabten Bruder gegenüber als Stümper erscheinen läßt [3].

Begabter als Domenico ist Lorenzo di Pietro, der als Baumeister, Bildhauer und Maler thätig war, dabei eine Werkstatt als Goldschmied unterhielt [4]. Als Zeitgenosse Domenico's und Pietro's 1412 geboren, trat er 1428 in die Zunft und ist gleich am Anfang seiner Laufbahn in den drei Schwesterkünsten beschäftigt; aber erst seit 1439 haben wir bestimmtere Nachricht, indem er mit Sano di Pietro eine Tafel der Verkündigung für den Dom lieferte. 1442 folgten die Arbeiten im Hospital und eine Figur des auferstandenen Christus für den Hochaltar des Domes, die verloren ist [5].

---

[1] Vasari II, 41. [2] Vgl. über diese Verhältnisse Doc. Sen. II, 178—191.
[3] Doc. Sen. II, 278, 283. [4] Vgl. die ‚Vita' bei Vasari III, 75 s.
[5] Doc. Sen. I, 49; II, 367, 369—388.

Ueberreste der nachträglich von Domenico vollendeten Bilderreihe im Hospital sind noch vorhanden und zeigen inmitten einer Architektur, die nicht ohne perspectivisches Wissen construirt ist, den knieenden Stifter, neben ihm eine Leiter, zur Madonna hinaufführend, welche die Pfleglinge der Anstalt erwartet. Daneben die Almosenspende [1]. Lorenzo führt auch den Namen Vecchietta, vermuthlich wegen der ältlichen Gesichter und Figuren, die er auf seinen Bildern bevorzugte. Daß er den Domenico in seiner Leistung überragt, ist zweifellos; überhaupt kann man ihm großartige Auffassung und tiefe Empfindung nicht absprechen, obgleich uns manche seiner Figuren durch verfallene Züge und Perrücken entschieden abstoßen [2]. Die Malereien in der Sacristei des Hospitals, welche neuerdings unter der Tünche hervorgekommen sind, lassen die Begabung des Malers in einem günstigen Lichte erscheinen, ebenso wie die Deckenbilder und ein Theil der Bemalung in der Tribuna von S. Giovanni, aus den Jahren 1449—1450. Vecchietta war nicht nur bei zahlreichen künstlerischen Untersuchungen beschäftigt, sondern genoß auch hohes Ansehen in seiner Vaterstadt. Trotz seiner Klagen der Steuerbehörde gegenüber, daß das Schicksal ihm Ungemach bereite, kann man doch annehmen, da er Eigenthümer von Land und mehreren Häusern war, daß diese Klagen übertrieben gewesen seien.

Zwei Altarbilder aus jener Zeit sind noch erhalten, eine Madonna mit Heiligen, von 1447, jetzt in den Uffizien [3], und eine Himmelfahrt Mariä im Dom von Pienza, ein stattliches, goldstrahlendes und farbenreiches Werk mit Giebelaufsatz und Inschrift, wobei der Maler sich ‚sculptor' nennt [4]. Beide gehören zu den besten Arbeiten Vecchietta's: die Gestalten sind frisch, anmuthig und natürlich bewegt; auf dem zweiten Bilde sehen wir einige schöne Engel.

1460 hatte die Behörde in Florenz den Maler an Goro Piccolomini empfohlen, damit er ihn zum Neubau des päpstlichen Absteigequartiers in Vorschlag bringe. Aber Pius II. zeigte weniger Vertrauen zu den Leistungen Vecchietta's, und so wurde Antonio di Federigo bestimmt, wodurch Lorenzo sich so entmuthigt fühlte, daß er Siena verlassen wollte. Doch verschaffte man ihm zum Trost einige andere Aufträge, so zu Wandbildern im Stadthause, die ihn wieder beruhigten [5]. Einige Reste davon sind noch erhalten. 1462 hatte er zwei Statuen für die Loggia della Mercanzia vollendet, die einst dem

---

[1] Inschrift: ‚Laurentius de Senis.'

[2] Vgl. die Ansicht von Förster, Ital. Kunst, III, 402 f., welcher die Bedeutung des Künstlers gegen Crowe und Cavalcaselle's absprechendes Urtheil mit Recht hervorgehoben hat. [3] Corridor, Nr. 27.

[4] Während er sich hier ‚sculptor' nennt, schreibt er auf seine plastischen Arbeiten ‚Opus Laurentii pictoris'. Vgl. die eingehende Beschreibung bei Förster, Ital. Kunst, III, 406 f., auf Autopsie beruhend. Eine Wiederholung des schönen Bildes findet sich übrigens in der Pinakothek in München, Kab. XIX, dort als ‚Gentile' bezeichnet.

[5] **Doc. Sen. II, 308.**

Antonio di Federigo zuerkannt waren; 1467 lieferte er das Erzbild des Mariano Soccino [1], dann mehrere Silberstatuen für den Dom; 1476 erbot er sich, eine Madonna mit Heiligen für das Hospital zu malen und eine bronzene Christusstatue zu fertigen, wenn man ihm eine Kapelle daselbst einräumen und mit seinem Namen bezeichnen wolle. Er erklärte sich auch bereit, nach dem Tode seiner zweiten Frau das gesammte Eigenthum dem Hospital zu vermachen. Dies wurde angenommen: beide Werke — die Bronzestatue zugleich Vecchietta's beste Leistung im Guß — kamen zur Ausführung und sind, erstere im Dom, das Tafelbild in der Akademie, noch jetzt vorhanden [2]. Die Composition des letzteren zeigt Maria mit dem Kinde, umgeben von Petrus, Paulus, Cosmas und Damian. Der Künstler nennt sich hier selbst Vecchietta [3].

Mehr als Baumeister denn als Maler bedeutend ist Francesco di Giorgio (1439—1506), der mit Neroccio di Bartolommeo gemeinsam arbeitete. Aus seinem Stil, der sich durch manierirte, überschlanke und hagere Figuren, Ueberladung mit Ornament und Beiwerk, wie durch Mangel an Plastik und flaues Colorit auszeichnet, könnte man schließen, daß er Vecchietta's Schüler gewesen ist. Die Akademie in Siena besitzt von ihm eine Geburt Christi, aus dem Jahre 1475, und eine Krönung Mariä, von wenig ansprechendem Charakter [4]. Seinen Stil repräsentiren dann noch sieben bis acht nicht beglaubigte Tafelbilder in Siena und eine Staffel in den Uffizien zu Florenz, Scenen aus der Legende des hl. Benedikt darstellend. Als Festungsbaumeister genoß er hohen Ruf in ganz Italien, und scheint ihn darin nur Leonardo da Vinci übertroffen zu haben, mit dem er 1490 in Pavia zusammentraf, um auf Verlangen des Herzogs Gian Galeazzo ein Gutachten über den Dombau abzugeben [5]. Zugleich machte er Vorschläge für die Kuppel des Domes in Mailand, berieth 1484 mit Signorelli den Plan für die Kirche S. M. del Calcinaio bei Cortona und betheiligte sich 1491 an einem Modell für die Domfassade in Florenz.

Neroccio di Bartolommeo ist 1447 geboren [6] und trat seit 1475, wo er sich von Francesco trennte, als selbständiger Meister auf. Die Akademie besitzt von ihm ein Triptychon, Madonna mit Kind zwischen Michael und Bernardin, vom Jahre 1476, und ein zweites Madonnenbild, welche

---

[1] Jetzt im Nationalmuseum.

[2] Doc. Sen. II, 367. 368. Der Christus ist wieder mit ‚Laurentii pictoris' bezeichnet und gehört dem Jahre 1476 an. [3] Siena, Gal. Nr. 195.

[4] Siena, Nr. 302. 301. Vgl. über ihn Vasari III, 69 f. Francesco ist der Verfasser des ‚Trattato di architettura civile e militare', 1841 von Promis in Turin edirt. Nach Promis hat A. Pantanelli eine Studie über ihn publicirt: ‚Di Francesco di Giorgio Martini pittore, scultore ed architetto senese e dell' arte de' suoi tempi', Siena 1870.

[5] Gaye I, 288—293. Doc. Sen. II, 429—432. Milanesi schreibt eine in der Nationalbibliothek zu Florenz befindliche Uebersetzung des Vitruv dem Francesco zu. Cfr. Vasari III, 72, nota 3. Francesco starb im Januar 1502.

[6] Doc. Sen. III, 8.

etwa den Stil der beiden vorgenannten Maler vertreten. Seine Thätigkeit beschränkte sich auf Siena, was vermuthen läßt, er habe eine sichere Stellung dort eingenommen. 1506 ist er gestorben [1].

Ein Zeitgenosse des Francesco di Giorgio war Benvenuto di Giovanni di Meo del Guasta, der im Baptisterium von S. Giovanni thätig gewesen ist [2]. Zunächst lehnt er sich an Vecchietta's trockenen Stil an — wie einige Wandbilder in der mittleren und Seitenapsis der Taufkapelle und die Verkündigung zu S. Girolamo in Volterra, vom Jahre 1466, beweisen — und kommt in der Härte der dünnen Temperamalerei der Schule von Murano gleich. Doch vermag er auch Gestalten von lebensvollerem Gepräge hervorzubringen, wie die drei kleineren Madonnenbilder in der Akademie von Siena beweisen. Im Jahre seines Todes, 1517, lieferte er den Thronhimmel für den Besuch Leo's X. in Siena. Sein Sohn, Girolamo di Benvenuto, 1470 geboren, malte 1508 für S. Domenico eine ‚Madonna vom Schnee', welche einen Fortschritt zu gemüthvollerer Auffassung bekundet, dann in der Klosterkirche der Observanza bei Siena eine hl. Clara mit einem knieenden Pilger und mehrere Tafelbilder, jetzt in der Akademie. Er lebte bis 1524 [3].

Zu Sassetta's begabteren Schülern zählte Sano di Pietro (1406 bis 1481), der seines Meisters alterthümlichen Stil verbesserte. In seinen Wandbildern gleicht er dem Simone oder Lippo Memmi; sie sind bunt, ohne Plastik und mit Vergoldung überladen; auf Tafelbildern besitzt er feinen, transparenten und sauberen Auftrag. Seine Frauengestalten sind zart: bei Darstellungen des Paradieses und der Krönung Mariä stattet er die Engel mit wirklicher Anmuth aus, so daß ihm mit Rücksicht auf die Leistungen seiner Zeitgenossen der Name eines ‚Angelico von Siena' wohl zugesprochen werden kann. 1444 malte er ein Altarwerk für S. Girolamo, dessen Stücke sich in der Akademie befinden [4]. Seine bedeutendste Arbeit ist die Krönung Mariä im Stadthause von Siena, ein Wandbild mit trefflichen musicirenden Engeln, vom Jahre 1445, leider zum Theil im vorigen Jahrhundert übermalt [5]. Die Himmelfahrt Mariä in der Akademie, inschriftlich von 1479, ein fünftheiliges Altarwerk, zeigt wiederum einen lieblichen Engelreigen und auf der Staffel feine und zierliche Darstellungen [6]. Die Akademie besitzt noch eine große Anzahl von Tafelbildern, andere finden wir in Gualdo, S. Quirico bei Siena, Pienza, Buonconvento u. a. O. im Sienesischen, auch in den Galerien des Louvre, im Museo cristiano des Vatican, in Dresden, Berlin und Altenburg. 1428 lieferte Sano eine Zeichnung für den Taufbrunnen in S. Giovanni und 1439 tritt er als Gehilfe

[1] Doc. Sen. II, 340. 403. 415. 416—422; III, 7—9.
[2] Doc. Sen. II, 344. 379. 382. 387; III, 40. 79. 80.
[3] Doc. Sen. III, 71. 78. Akademie Nr. 172. 173. 174. 273.
[4] Siena, Nr. 157—159. [5] Della Valle, Lettere, II, 230 nota.
[6] Nr. 148. 149.

Vecchietta's auf[1]. Seine Zeitgenossen waren Giovanni di Paolo und Giovanni di Pietro, der erstere seit 1428 der Matrikel angehörig, in seinen Bildern phantastisch und ungestüm, so im letzten Gericht der Akademie. Daß er Miniaturist gewesen, dürfte man seinem Stile nach wohl annehmen.

Giovanni di Pietro ist als selbständiger Maler kaum zu nennen — wie seine Madonna im Chor der Servitenkirche zu Siena beweist —, nur als Gehilfe des Matteo di Giovanni di Bartolo, der seine Zeitgenossen durch den Ernst und die ruhige Würde seiner Bilder überragt. Allerdings wollen auch ihm dramatische Scenen nicht gelingen, und artet hier Beweglichkeit in Unnatur aus; aber es ist ihm doch eine holde Weichheit und religiöse Innigkeit eigen, die seine Bilder anziehend macht. Verglichen mit den Werken der Florentiner, eines Ghirlandajo u. a., ist das darin waltende Lebens- und Naturgefühl ein mäßiges zu nennen; immerhin dürfte eine Einwirkung der Nachbarkunst hier zum erstenmal nachweisbar sein. Matteo ist als Sohn eines Bürgers von S. Sepolcro 1435 geboren und tritt 1453 in Siena auf, wo er mit Giovanni di Pietro 1457 in einer Kapelle des Domes thätig ist[2]. Sein frühestes Tafelbild datirt von 1470, ist aber so schlecht erhalten, daß zur Charakteristik seines Stils die sieben Jahre später gemalte Madonna della Neve geeigneter erscheint. Die bekannte Legende aus der Zeit des Papstes Liberius und des Patriziers Johannes von dem wunderbaren Schneefall, welcher Veranlassung wurde zum Bau von S. Maria Maggiore in Rom, gab das Motiv zu diesem Werke und ist in den Predellenbildern erzählt. Maria, thronend mit Kind, erscheint lebensgroß, umgeben von 16 Engeln, welche Blumen und eine Schüssel mit Schneeballen darbieten. Die Heiligen Petrus, Paulus, Laurentius und Katharina assistiren. Zarte Würde und Holdseligkeit ruht über der Mittelgruppe, die eine vornehme Haltung auszeichnet. An Ebenmaß der Proportionen überragt dieses Werk alle zeitgenössischen Arbeiten, wie auch das Colorit viel ernster und ruhiger gehalten ist als bei den übrigen Sienesen. Das bekleidete Kind, welches die rechte Hand seiner Mutter berührt und mit der andern nach der Schüssel langt, die ein Engel ihm darbietet, erscheint in seiner lieblichen Demuth bei weitem göttlicher als die plumpen Gebilde ausgezeichneter Realisten. Wie weit bleiben Fra Filippo's Kinder mit schweren Köpfen, kurzem Hals und blödem Gebahren hinter dieser seelischen Lieblichkeit zurück, die vor allem den innewohnenden göttlichen Geist berücksichtigt! Wie viel höher steht seinem inneren Werthe nach jenes Bild, verglichen mit Filippino's und Botticelli's Mariendarstellungen, wobei Typen von Lehrjungen als Engel zu fungiren haben, ohne etwas anderes vorstellen zu können, als was sie von Natur aus sind!

Ein zweites Altarstück aus demselben Jahre zeigt die lebensgroße hl. Barbara, thronend mit den Emblemen der Palme und des Thurmes, hinter ihr

[1] Doc. Sen. I, 48; II, 244. 388. [2] Doc. Sen. II, 279. 372. 373.

zwei musizirende Engel, während zwei andere ihr die Krone aufsetzen [1]. Auch hier ist weihevolle, religiöse Stimmung und Gemessenheit mit Anmuth vereinigt. Lieblich sind besonders die Engel in ihrer weiblichen Holdseligkeit. Das mäßige Schattenrelief, welches der Schule eigen bleibt und dieser Malerei immer etwas Teppich- oder Miniaturartiges verleiht, ist auch hier noch vorhanden, wirkt aber für das zarte religiöse Gefühlsleben durchaus heilsam, denn der Charakter ist immer noch ein rein mittelalterlicher, dem auch der Goldgrund treu bleibt.

Verläßt diese Kunst den Boden des lyrischen, religiösen Empfindens, der Verinnerlichung, um sich auf den der Handlung zu begeben, so tritt ihre Schwäche zu Tage. So in den Scenen des Kindermordes, welche Matteo einigemal dargestellt hat: die Geberdensprache ist hier wild, unnatürlich und erinnert an das Gewaltsame der byzantinischen Kunst, dazu tritt der Mangel perspectivischer Kenntnisse. Drei derartige Bilder, zu S. Agostino und S. Maria de' Servi in Siena, ein drittes im Museum zu Neapel [2], zeigen den Maler von dieser schwachen Seite. Hier fehlt der Hauch des Lebens und überzeugender Vortrag.

Zu den schönsten Bildern der Akademie in Siena gehört dagegen eine thronende Madonna, von Engeln und Heiligen umgeben [3]. Umbrische Weichheit und träumerische Holdseligkeit verklären diese Gestalten, dabei wirken die Gesten frei und natürlich, sind die Conturen rein und sicher gezogen. Matteo lieferte 1483 für das Paviment des Domes eine Sibylle, außerdem sind in Siena noch zahlreiche Tafelbilder in Kirchen und Fraternitäten vorhanden. Sein Tod erfolgte 1495 [4].

Ein Nachahmer Matteo's ist Guidoccio Cozzarelli, welcher Altarbilder und Miniaturen lieferte. Die Galerie in Siena besitzt eine Anzahl seiner wenig angenehmen Malereien [5]; ein beglaubigtes Bild von 1486 fand sich in der Sammlung Ramboux zu Köln [6].

Den Schluß dieser Kunstrichtung macht Bernardino Fungai aus, welcher als Schüler Benvenuto's di Giovanni der Weise desselben treu blieb, aber auch von Matteo's reinerem Stil beeinflußt wurde [7]. Das Wandbild der Himmelfahrt in Borgo di Montalboli bei Asciano zeigt wenigstens eine Mischung beider Elemente [8]. Seine Bilder sind häufig mit denen des Giacomo di Bartolommeo Pacchiarotto verwechselt worden, die hinwiederum denen des Girolamo del Pacchia in einer gewissen Epoche der Entwicklung ähnlich sehen. Durch Gaetano Milanesi's Forschungen ist uns die Persönlichkeit beider Maler

[1] Doc. Sen. II. 364. Die Bestellung der Tafel geschah 1478.
[2] Vielleicht nur Copie. Cfr. Della Valle, Lettere, III, 57.
[3] Siena, Nr. 175. [4] Doc. Sen. II, 16. 273; III, 178.
[5] Nr. 169. 168. 170. 264. 193. 231. 253.
[6] Nr. 148. Vgl. Crowe und Cavalcaselle IV, I, S. 96.
[7] Vasari VI, 416. [8] Inschriftlich von 1497.

erst deutlicher geworden. Von Fungai stammt wohl die große Krönung Mariä im Chor der Servi, ein schwaches Bild, dessen Hauptgruppe an Fra Angelico erinnert, während die Engel Pinturicchio's Einwirkung verrathen. Bessere Verhältnisse zeigt ein Madonnenbild in der Akademie, inschriftlich vom Jahre 1512[1]. Die Krönung Mariä, in S. Maria di Fontegiusta; die Himmelfahrt der Jungfrau[2], in der Akademie, gehören zu den besseren Sachen des Malers, namentlich das letztere, das auch den Anblick einer schönen Landschaft bietet, welche die sienesische Kunst bis dahin gänzlich vernachlässigte. Als Fungai's bestes Werk sieht man die zu einem Bilde Pacchiarotto's gehörige Lunette an: Christus, von den hll. Franciscus und Hieronymus begleitet, jetzt in der Akademie zu Siena[3], eine tüchtige Leistung, mit Freiheit und Naturgefühl entworfen. Fungai lebte bis 1516.

C. Die umbrische Schule.

An die westlichen Abhänge der Apenninen lehnt sich eine vom oberen Tiber mit seinen Nebenflüssen durchströmte hügelige, anmuthige Landschaft voll friedlicher Thäler. Hier liegen Spoleto, Foligno und Spello, hier ragt das weitschauende Assisi, die Heimat des seraphischen Ordens; weiterhin, einer Festung gleich, Perugia empor. Zarte religiöse Empfindung, ein stärkerer Zug zur Andacht, als im übrigen Italien, erhielt sich durch das fünfzehnte Jahrhundert in dieser von den Herden politischer und der Renaissance-Bewegung entfernten Landschaft und fand in der Malerei entsprechenden Ausdruck. Aus kleinen lokalen Anfängen, nicht unberührt von Einwirkungen der Sienesen, erstehen hier eigenartige, farbenprächtige Blüten der Malerei. Ja, einzelne dieser umbrischen Meister dürfen sich messen mit den größten ihrer Zeitgenossen in der göttlichen Ruhe und Weihe ihrer Darstellungen, in welchen jener Zug religiöser Poesie ausklingt, der die Legende des Heiligen von Assisi mit so eigenartigem, überirdischem Reiz umkleidet hat. Weltfremd und anziehend sind sie noch heute, Assisi und Perugia, die wie zwei Herrscher vom Felsengrat herab Umschau halten über die Fluren und Thäler; welch eigenes wehmüthiges Sehnen ergreift uns in ihren Kirchen und vor ihren Kunstwerken, deren Sprache mild und klangvoll zum Himmel weist! Bleibt doch, indem die hochentwickelte Malerei der Florentiner zumal auf den nördlichen Theil Umbriens ihre Kraft übt, die religiöse Stimmung unberührt, ja steigert sich mit größerer Durchbildung des Formlebens bei Perugino der Ausdruck bis zur Höhe religiöser Schwärmerei und Ekstase. Dem Wechsel abhold, gleich ihren Zeitgenossen in Siena, gehen diese Maler auch in der Technik auf den Pfaden weiter, die ihre Lehrer gewandelt sind. Reinheit der Zeichnung, Pracht der Farben, mildes, zart verschmolzenes Incarnat, Ornament und Vergoldung werden in den

[1] Della Valle, Lettere, III, 381. [2] Siena, Akad., Nr. 322. [3] Das. Nr. 314.

älteren Schulen vornehmlich gepflegt, indes plastische Wirkung, der Gruppenbau, Schärfe individueller Charakteristik mehr zurücktreten. Diese Malerei entwickelt sich zumal in den kleineren Orten und abgeschlossenen Thälern zu poetischem, reizvollem Dasein [1].

Unter den älteren Malern ist Ottaviano Nelli von Gubbio zu nennen, der Erbe der Kunst von Oderisio und Palmerucci, zunächst wohl seines Vaters, des Martino Nelli. Schon im Jahre 1400 wird er als Meister genannt und einige Jahre darauf erscheint er mit einem Wandbilde, der ‚Madonna del Belvedere', in dem sich der Charakter der umbrischen Schule seinem ganzen Wesen nach entfaltet [2]. Es ist eine Krönung Mariä und in eigenthümlicher Auffassung: Maria sitzt, ihre Füße auf ein Kissen stützend, mit dem bekleideten Kinde in einem Kreise von Engeln, die theils musiziren, theils einen Vorhang ausspannen. Daneben knieen Stifter und Stifterin, der erstere von S. Antonius Abbas präsentirt, sie von einem Engel gestützt und vom göttlichen Kinde gesegnet. Hinter ihr steht der hl. Emilianus mit Palme und Evangelium. Ueber der Mittelgruppe eine zweite, kleinere: Christus in Halbfigur, von Engeln umgeben, eine Krone über Maria haltend. Den Hintergrund bildet ein blauer, gemusterter Teppich mit Thierornament. Das Bild ist nicht auf den frischen Kalk, sondern in Tempera auf die Wand gemalt und macht den prächtigen Eindruck einer Miniatur oder eines Gewebes, da die feingestimmten Töne durchaus unplastisch wirken. Die Figuren sehen wie Traumgebilde aus, still feierlich, in reichgemusterte Stoffe gekleidet, wie Bewohner einer anderen Welt. Alle Zartheit der Empfindung concentrirt sich in dem lieblichen Antlitz der Madonna. Mit rührendem Fleiß ist das Einzelne durchgebildet, als ob nur die höchste Sorgfalt dem erhabenen Gegenstande zu entsprechen vermöchte.

Von der Achtung, in welcher der Meister zu Gubbio stand, zeugt seine 1410 erfolgte Erwählung zum Consul. In jener Zeit scheint er eine Processionsfahne mit der hilfreichen Madonna geliefert zu haben, die aber infolge Uebermalung jetzt nicht mehr der Beurtheilung zugänglich ist. 1422 war er in Assisi und malte daselbst über dem Eingang der kleinen Kirche S. Caterina eine Verkündigung und eine Madonna nebst Stifter, wovon noch einige Reste vorhanden sind. 1424 finden wir ihn in der Kapelle des Palazzo de' Trinci (jetzt Governo) mit Darstellungen aus dem Marienleben beschäftigt, welche indes bedeutend hinter jenem Wandbilde in S. Maria Nuova zurückstehen. Nur einzelne Gestalten erinnern an die dort bewiesene Zartheit der Auffassung; im übrigen sind die herkömmlichen Motive der alten Schule wiederholt, und

[1] Ueber die umbrischen Schulen vgl. Rumohr, Ital. Forsch., II. 210, der zuerst den Namen in die Kunstgeschichte einführte. Dann Passavant, Raffael, I, 477 ff. Ricci. Memorie storiche delle arti e degli artisti della Marca d'Ancona. Macerata 1834. Auch Lermolieff, Die Werke 2c., S. 292 ff. Crowe und Cavalcaselle IV, 1. S. 97 ff.

[2] Buonfatti, Memorie storiche di O. Nelli, Gubbio 1843.

auch die prächtige Farbenstimmung suchen wir vergebens. Andere Wandbilder in der Kirche S. Piero zu Gubbio sind im vorigen Jahrhundert untergegangen, darunter auch der Schmuck einer Kapelle[1]. Wie in der sienesischen Malerei begegnet uns auch hier die Thatsache, daß Kräfte, die im Bereich lyrischer Accorde, zarten religiösen Innenlebens Eigenartiges zu leisten vermögen, dramatischen und epischen Objecten gegenüber hilflos werden. Ottaviano ist 1444 gestorben. Sein ganzes Eigenthum fiel dem Marte di Pompejo zu, den er 1442 an Sohnes Stelle angenommen, nachdem seine Ehe kinderlos geblieben. Von Ottaviano's Bruder, Tomasuccio, stammt zu Gubbio in S. Domenico ein hl. Vincenz, von Engeln umgeben, ein Bild, welches schon an Gentile's Technik erinnert.

Gentile da Fabriano. Niccolò Alunno.

Zur Zeit als Ottaviano Nelli seine schöne, echt umbrische Madonna del Belvedere malte, wuchs in Fabriano eine Künstlerkraft heran, deren Ruhm bald über die Grenzen seiner Vaterstadt hinausdrang. Gentile di Niccolò di Giovanni di Masso, geboren zwischen 1360—1370, hat seinen ersten Unterricht wohl von Allegretto Nuzi erhalten[2]. Auffallend weichen die Nachrichten über seinen Stil und seine Richtung voneinander ab: Vasari nennt ihn den Schüler Fra Angelico's[3]; Lanzi, Baldinucci und andere heben die Aehnlichkeit zwischen des Frate und Gentile's Stilweise hervor, Bernasconi nennt ersteren seinen Lehrer; mit mehr Recht betonen solchen Ansichten gegenüber Crowe und Cavalcaselle, daß ‚es schwer sein wird, zwei Männer zu finden, welche in ihren künstlerischen Zielen weiter voneinander abweichen, als Fra Angelico und der Meister von Fabriano'[4]; denn beide gleichen sich zwar in Milde der Auffassung und zartem Schmelz des Vortrags, aber ihre Ziele sind nicht dieselben. Der eine schildert die Welt des Lichtes und der Gnade, eine neue in Gott vereinte Menschheit und schafft sich eine adäquate Formenwelt, die an Geistigkeit in der Kunstgeschichte nicht ihresgleichen hat, während jener in der Weise Benozzo's die Sprache der umbrischen und florentiner Maler nicht ohne höfisches Beiwerk an Nebenfiguren, Schmuck und Gespreiztheit redet, anmuthig und fein, mit religiöser Wärme gemischt, aber doch nicht ohne weltliche Mittel der Ueberredung, die Fra Angelico gänzlich fernliegen.

Gentile ist vermuthlich zuerst von Pandolfo Malatesta, Herrn von Brescia und Bergamo, in Anspruch genommen worden, der eine Kapelle ausmalen ließ[5]. 1422 am 1. November findet er sich zu Florenz in der Matrikel der

[1] Gualandi, Mem., ser. V, 125. 126. [2] Cfr. Ricci, Memorie etc., I, 147 ss.

[3] Vasari II, 521. Commentar von Milanesi bei Vasari III, 15—23. Ricci, Elogio del pittore G. da Fabriano, Macerata 1829.

[4] Crowe und Cavalcaselle IV, 1, 107.

[5] Facius, De vir. illustr. ed. Mehus, Florentiae 1745, p. 44. 1418 oder 1419 verlor Malatesta Brescia, das an Venedig kam

Aerzte notirt als in der Gemeinde von S. Trinità wohnhaft [1], für die er 1423 eine Altartafel malte, jene Anbetung der Könige, welche der Akademie zu Florenz angehört. Wir sehen hier, von drei Rundbogen überspannt, links vor dem Stall die Hauptgruppe, Maria mit Kind, hinter ihr Joseph und zwei Frauen, davor knieend den ältesten der Könige, welcher dem Kinde den Fuß küßt, während seine Genossen hinter ihm aufgestellt sind, alle drei in orientalischer Pracht goldbesetzter Stoffe. Zahlreiches Gefolge zu Roß und zu Fuß drängt ihnen nach, wie von der Jagd heimkehrend, mit Hunden, Affen und Vögeln, während man in der Ferne den Zug durch eine steile Gebirgslandschaft sich schlängeln sieht. Das Bild ist als Werk Gentile's mit 1423 bezeichnet und darf als seine Hauptarbeit betrachtet werden. Die Gestalten sind weich in den Bewegungen, die Köpfe nach der Natur studirt, die Farbe ist heiter, viel Schmuck verwendet; ein gewisser Schönheitssinn belebt das Ganze, aber den Verkürzungen und der Luftperspective ist Gentile keineswegs gewachsen. Ueberhaupt erscheint er seinen großen Zeitgenossen Fra Angelico, Ghiberti, Masaccio gegenüber doch als untergeordnete Kraft [2].

Demnächst malte er im Auftrage der Familie Quaratesi ein Madonnenbild mit Heiligen für die Kirche S. Niccolò oltra Arno, dessen Mittelstück nebst der Predella nicht mehr vorhanden ist. Auf den Seitentafeln, die sich noch an Ort und Stelle befinden, erkennen wir die hll. Magdalena, Nicolaus, die schöne Gestalt des Ritters Georg, und Johannes Baptist, alle sehr reich verziert, Johannes mehr im alterthümlichen, sienesischen Stil gehalten. Das Colorit ist flach.

Nach Vollendung dieses Bildes ging Gentile nach Siena und Orvieto. In Siena malte er im Sommer 1425 eine Madonna, in Orvieto ebenfalls ein Marienbild für die Kathedrale, eine sogenannte ‚maestà', das im December 1425 vollendet war, jetzt aber durch Restauration verdorben ist [3]. Der Eindruck desselben bleibt der einer Miniatur, wie die Werke der Sienesen, trotz besserer Technik und umbrischer Weichheit der Formen.

Von Papst Martin V. nach Rom berufen, entwarf Gentile in der Kirche des Lateran gegen ein Monatsgehalt von 25 Goldgulden eine Reihe von Darstellungen aus dem Leben des Täufers und den Papst in der Umgebung von zehn Cardinälen [4], ferner in S. Francesca Romana eine thronende Madonna zwischen den hll. Joseph und Benedikt. Diese Arbeiten sind nicht mehr vor-

---

[1] Vasari III, 15: ‚Magister Gentilis Nicolai Johannis Massi de Fabriano, pictor, habitator Florentiae in populo Sancte Trinitatis.'

[2] Vgl. auch Lermolieff, Die Werke &c., S. 294.

[3] Document vom 9. December bei Luzi, Duomo di Orvieto, p. 408. Jenes Bild ist in der Nähe des Taufsteines.

[4] Amati, Notizia di alcuni manuscritti dell' arch. secr. del Vatic., im Arch. stor. it., ser. III, 1, p. 193 s. Müntz, Les Arts à la Cour des Papes, I, 14 s. Platina, in Vita Martini V., ed. di Venezia 1663, p. 467.

handen. Michelangelo hatte letzteres Bild noch gesehen und ihm reichliches Lob gespendet, indem er meinte, des Umbriers Weise entspräche ganz seinem Namen. Nach der von Facius gegebenen Mittheilung soll Gentile zweimal in Rom gewesen sein und daselbst die Bekanntschaft Rogiers van der Weyden gemacht haben, war aber 1450 wohl nicht mehr am Leben [1].

Daß er auch Venedig besucht, scheint sicher, aber die Zeit ist ungewiß. Man hat die erste Reise dahin in das Jahr 1422 verlegt, weil Jacopo Bellini damals bei ihm lernte, aber 1422 war er in Florenz ansässig und in der Malerrolle verzeichnet. Ricci's Ansicht, daß Jacopo Bellini nach Florenz gekommen sei, um Gentile's Unterricht zu genießen, wird durch ein von Milanesi aufgefundenes Document bestätigt, worin unterm 28. November 1424 eine Notiz enthalten ist, daß Bernardo di Ser Silvestro von S. Trinità in Florenz mit Jacopo da Venezia Frieden schließt, ‚der einst garzone bei Meister Gentile aus Fabriano gewesen ist'. Jacopo hatte im Jahre 1424 gegen Bernardo irgend einen Exceß begangen [2].

Gentile soll in Venedig zwei Altarstücke gemalt haben, für S. Giuliano und S. Felice; der Hauptauftrag aber waren Malereien im Saal des Consiglio grande, und zwar in Concurrenz mit Vittore Pisanello aus Verona. Das Motiv aus dem Leben Friedrich Barbarossa's, eine Seeschlacht, gefiel so, daß man den Autor zum Patrizier machte und ihm eine lebenslängliche Pension bestimmte. Der Brand von 1574 zerstörte den Saal und das Bild [3]. Ricci bemerkt [4] noch, Gentile habe Portraits gemalt, welche Antonio Pasqualino besessen, aber aus dem Anonymus des Morelli erfahren wir, daß jene zwei Bildnisse in Fabriano gemalt wurden.

Ein Brief des Pandolfo Malatesta, aus dem venetianischen Lager vor Cremona vom 7. April 1449, spricht ‚von einigen Kapellen [5], die noch frisch sind, und daß der „maestro dipintore" augenblicklich noch nicht anfangen könne, indem es eine vergebliche Arbeit sein würde; doch wünsche er, daß sie vollendet würden, und wolle er den Maler durch eine jährliche Summe zufrieden stellen, damit er in seinem Gebiet leben und sterben möge' [6]. Gaye meint, der Brief sei vermuthlich, wie alle übrigen jener Reihe, an Giovanni de' Medici gerichtet, und der Maler sei Gentile, da auch Facius erwähne, er habe für den Malatesta in Brescia eine Kapelle decorirt. Crowe und Cavalcaselle verlegen den Aufenthalt in Brescia vor das Jahr 1421, ehe

---

[1] Biondo da Forlì (Italia illustrata, Basil. 1531, p. 337), welcher 1450 schrieb, redet von Gentile in der vergangenen Zeit, als ob er nicht mehr lebte.

[2] Milanesi's Commentar bei Vasari III, 20. Aus den Carte della Camera Fiscale im Archivio dipl. fior.

[3] Cfr. Facius, De viris illustribus. [4] Memorie p. 159.

[5] Gaye I, 159 s.

[6] ‚perchè mia intentione volerlo tractare bene acciò venga a vivere e morire nele terre mie.'

der Ort unter venetianische Herrschaft kam; da aber Pandolfo Malatesta noch 1449 von Kapellen spricht, die ausgemalt werden sollen, liegt kein zwingender Grund vor, anzunehmen, er sei nach 1421 nicht mehr in der Lage gewesen, eine Kapelle schmücken zu lassen. Nach Facius wäre Gentile in Rom gestorben und soll in S. Francesca Romana seine letzte Ruhestätte gefunden haben.

Ganz ansehnliche Leistungen bieten auch die Maler von S. Severino, Nachbarn des Ottaviano Nelli und des Gentile da Fabriano. Lorenzo, welcher die Richtungen beider zu vermitteln sucht, ist 1374 geboren und durch ein Altarwerk in der Cistercienserkirche zu S. Severino vertreten. Es stellt die Verlobung der hl. Katharina dar und ist vom Jahre 1400. Lorenzo bekennt sich darin als 26jährig. 1416 malte er mit seinem Bruder Jacopo in der Kapelle von S. Giovanni zu Urbino Scenen aus dem Leben des Täufers, ein Crucifix und anderes. Die Figuren sind mager, ärmlich, in leidenschaftlichem Gebahren verzerrt, aber das Ganze ist trotz der Uebertreibungen doch ausdrucksvoll. Aller Reiz concentrirt sich in der lieblichen Madonna, die (links vom Eingang), auf einem Polster sitzend, den Schleier von dem auf ihrem Schoße ruhenden Kinde lüftet. Feinheit der Umrisse, milde Pracht des Colorits und eine wunderbare Durchbildung im einzelnen zeichnen dieses Werk aus. Von Jacopo haben wir keine weitere Nachricht, aber er ist nicht minder ein tüchtiger Colorist. Beide sind umbrische Meister, welche die heimische Empfindung in ihrer Eigenart pflegen. Ein zweiter Lorenzo, aus S. Severino, erscheint dann als Fortsetzer derselben.

In Camerino ist die Heimat der Boccati, des Giovanni und Girolamo di Giovanni. Der erstere, Autor einer thronenden Jungfrau mit blumenspendenden Engeln und eines hl. Bernardin, im Franziskanerkloster zu Camerino, scheint in seiner Vaterstadt nicht genügendes Auskommen gefunden zu haben, da er sich 1445 in Perugia zünftig machen wollte[1]. Er hat dort 1446 eine Madonna gefertigt, welche in der städtischen Galerie noch zu finden ist. Wir bemerken hier, daß Giovanni sich an umbrischen Stilmustern von Gubbio und Fabriano herangebildet, daß ihm auch sienesische Art nicht fremd war. Züge Benozzo Gozzoli's, der in der Nähe von Foligno gearbeitet hatte, sind ebenfalls erkennbar, die dann Niccolò aus Foligno stärker ausgeprägt hat. Die Composition ist streng symmetrisch, wie bei Ottaviano Nelli's Krönung Mariä, dazu kommt übertriebene Zierlichkeit und Schlankheit der Figuren, während die Abstufung der Pläne doch schon einige Kenntniß der Perspective darthut. In bescheidener Stellung fand Giovanni sein Auskommen zu Perugia, denn es erhielten sich mehrere Werke von ihm in der dortigen Galerie[2]. Von Girolamo di Giovanni, aus Ca-

---

[1] Ricci l. c. I, 199 s.

[2] Crowe und Cavalcaselle (IV, 1, 127) schreiben ihm Nr. 21 und Nr. 70 daselbst zu.

merino, besitzen wir nur ein Bild in S. M. del Pozzo zu Monte S. Martino in Fermo, vollendet 1473, in dem die trockene Malerei der Vivarini anklingt. 1450 wurde der Maler in Padua zünftig [1]. Als Nachfolger des Giovanni Boccati kann Matteo da Gualdo betrachtet werden, ein mittelmäßiger Künstler, der seit 1468 in Arbeiten umbrischen Stils nachweisbar ist. Von ihm stammen in Gualdo selbst: eine Verkündigung zu S. Francesco, im Dom eine Madonna mit Heiligen, dann eine hl. Anna, Maria unterrichtend, und ein weiteres Marienbild. Auf den Hügeln vor Gubbio bei Sigillo findet sich in einer einsamen Kapelle, S. M. della Circa genannt, eine Wandmalerei der Madonna mit Kind, welches einen Hund im Arm hält [2]; ferner befindet sich zu S. Maria in Campis, bei Foligno, ein Bildercyklus, der den Einfluß von Benozzo's Arbeiten im nahen Montefalco erkennen läßt, und worin auch Matteo's Hand thätig gewesen sein mag. Die Fresken in S. Caterina zu Assisi sind durch Matteo's Inschrift beglaubigt, zeigen aber wenig ansprechende Formgebung. Außerdem sind nur noch drei Bilder in der Galerie zu Perugia erhalten [3].

In Foligno erscheint als Vorläufer Niccolò's Bartolommeo di Tommaso, ein Maler von untergeordneter Bedeutung. Von ihm rührt in S. Salvadore zu Foligno eine Madonna mit Kind, auf breitem Thron sitzend und von Engeln umgeben, her, welche inschriftlich 1430 auf Bestellung des Rinaldo Trinci angefertigt wurde.

Niccolò, geboren um 1430 zu Foligno als Sohn des Liberatore di Mariano, ist fälschlich von Vasari Alunno genannt worden, da sich auf einer Tafel von 1492 einige lateinische Distichen fanden, welche die Worte ‚Nicolaus alumnus Fulginiae' enthalten [4]. Vasari lobt an ihm, daß er nur in Tempera malte und die Köpfe bildnißmäßig auffaßte [5]. Vergleichen wir ihn mit seinen Vorgängern auf heimischem Boden, so ist seine Erscheinung allerdings bedeutend und eigenartig. Unter seinen weiteren Zeitgenossen bleibt er allerdings eine mäßige Kraft, deren künstlerisches Wesen sich von Unbehilflichkeit und Roheit der Ausführung nicht immer freizumachen im Stande ist. Von seinem Leben ist uns bekannt, daß er 1452 eine Ehe mit der Tochter des Malers Pietro di Mazzaforte schloß, die ihm drei Kinder gebar; daß er 1467 in den Rath von Foligno und 1472 als Prior berufen wurde, daß er am 12. August 1492 sein Testament aufsetzte und am 1. December dieses Jahres nicht mehr am Leben war [6].

---

[1] Moschini, Dell' origine e delle vicende della pittura in Padova, 1826, p. 24.

[2] Crowe und Cavalcaselle a. a. O. S. 129.

[3] Perugia, Gal., Nr. 91—93.

[4] A. Rossi, I pittori di Foligno nel secolo d' oro delle arti italiane, testimonianze autentiche raccolte ed ordinate, Perugia 1872 (Giorn. d' erud. artist. I, 258 ss.).

[5] Vasari III, 508 s. [6] Vgl. Milanesi bei Vasari III, 509.

Die zahlreichen Werke seiner Hand bestehen, mit Ausnahme einiger Processionsfahnen, aus größeren Altarwerken gotischer Form mit spitzbogigem Abschluß und Giebelfeldern. Anwendung von Gold, zumal bei Nimben, ist üblich. Diesem alterthümlichen Charakter des Rahmens entspricht auch die etwas steife Auffassung des Körperlichen. Doch fehlt es seinen Personen nicht an Charakter, und das Gewand ist oft von edler, vornehmer Einfachheit. Seine umbrische Gefühlswärme macht sich in den Köpfen der Madonnen und Engel geltend, die zum Theil mit hohem Schönheitssinn entworfen sind. Dem Düsteren, Leidenschaftlichen sucht er in stark bewegten, ascetischen Figuren gerecht zu werden, deren trockene, carikirte Zeichnung Einfluß des Venetianers Crivelli bekundet. Im Hauptcharakter seines Stils erinnert er zwar an Benozzo[1], übertrifft ihn aber an Strenge und Reinheit der Auffassung.

Als Benozzo 1450 nach Montefalco kam, war Niccolò noch jung, es wäre also anzunehmen, daß er in die Werkstatt desselben eingetreten sei; denn die frühen Arbeiten des Malers, besonders die Verkündigung in Perugia, rufen in den schlanken Figuren, mit edlen Langfalten drapirt, den runden, kleinen Köpfen die Erinnerung an Fra Angelico wach. Kopf und Haltung der Madonna weisen auf die Verkündigung zu S. Marco hin, der Engeltypus mit gelocktem Haar nicht minder. Niccolò's Lehrer war demnach kein anderer als Benozzo[2], unter dessen Leitung er sich zum Maler ausbildete. Dies ergeben auch die Fresken zu S. Maria in Campis, welche entschiedene Nachahmung von dessen Stil verrathen: so ist der Engel der Verkündigung wiederum dem Fra Angelico entnommen, nicht minder der Engel in der Kreuzigung. Faltenwurf und Ausdruck, sogar der feingestreifte goldene Nimbus führen zu Benozzo und durch ihn zu Fra Angelico hin. In der That überwiegt dieser indirecte Einfluß des großen Dominikaners im Stil Niccolò's, und Rumohrs Ansicht vom sienesischen Vorbilde Taddeo's di Bartolo ist danach zu berichtigen[3]. Vergleichen wir Niccolò's Figuren, mit zierlichen Köpfen auf schmalem Hals, in ihren schlanken Proportionen und festen Conturen mit denen Ottaviano Nelli's, welche sich durch starke Köpfe und schwachen Unterkörper auszeichnen, so wird das florentiner Element bei Niccolò klar: er ist viel zu bestimmt und energisch, hat auch nichts von dem weichen Gefühlsausdruck Ottaviano's oder Gentile's. Dies beweisen seine Verkündigung von 1458, für S. Francesco in Diruta gemalt, jetzt im Stadthause daselbst; die Madonna für Assisi, nun im Kapitelsaal; das Altarwerk von 1465 in der Brera zu Mailand, und die schöne Annunziata aus dem folgenden Jahre, zur Zeit in der Galerie zu Perugia[4], wo die Jungfrau sowohl als der köstliche Engel den Stil Fra Angelico's verrathen. Oberhalb dieser Gruppe (Maria kniet auf einem gotischen Betstuhl) sehen wir Gott Vater sitzend, von musizirenden Engeln

---

[1] Gaye im Kunstblatt Mariotti, Lett. pitt., p. 128.
[2] Vgl. Lermolieff, Die Werke ꝛc., S. 297. [3] Ital. Forsch. II, 310.
[4] Nr. 75. Tempera. Lebensgroße Figuren.

umkränzt, unten (in kleineren Figuren) die Bruderschaft, welche das Bild stiftete, von ihren Patronen begleitet. Ein anderes Werk aus demselben Jahre gehört dem Vaticanischen Museum, ein vieltheiliges Stück, mit Aufsätzen von geringerem Werth als das vorgenannte. Die Galerie Colonna in Rom bewahrt eine hilfreiche Madonna. 1471 lieferte Alunno für die Kirche in Gualdo ein umfangreiches Bild, 1492 eines für S. Niccolò zu Foligno. Das Hauptmotiv des letzteren bildet die Geburt Christi: seitwärts und oberhalb des Mittelbildes ziehen sich Reihen von Heiligen hin, im Giebelstück finden wir die Auferstehung, letztere eine von Niccolò's besten Arbeiten, die wieder stark an Benozzo erinnert. Rumohr, Förster und Woltmann[1] nennen als letztes bezeichnetes Werk von 1499 das Bild in La Bastia zwischen Assisi und Perugia; es wird jedoch 1490 heißen müssen, denn der Künstler war damals seit sieben Jahren nicht mehr am Leben[2]. Rumohrs Urtheil, daß Niccolò den berühmten Malern der umbrischen Schule in jenem nur ihnen eigenen Ausdruck aufsteigender Sehnsucht, schmerzlicher und schwärmerisch zärtlicher Gefühle um Jahrzehnte vorangegangen, ist nicht zutreffend, da dies erst in der Schule des Perugino zur Erscheinung kommt. Niccolò entbehrt in seinen frühen Werken durchaus des milden umbrischen Zuges, wie er den Malern von Gubbio, San Severino, Fabriano und Camerino eigen ist, während er späterhin oft an Uebertreibungen leidet, die seine Gestalten den verzerrten, trockenen Gebilden des Crivelli ähnlich machen.

Die Schule von Perugia kommt verhältnißmäßig spät zur Entfaltung. Im Trecento findet sich hier kein bedeutendes Talent. Die Kirche zu Assisi, von einem Deutschen erbaut, erhielt ihren Bilderschmuck durch Florentiner; ja Perugia und seine Umgegend sehen nur Maler aus der nahen Schule von Siena, wie Guido, Meo di Guido, dann den großen Taddeo di Bartolo und seinen Bruder Domenico. Auch in der folgenden Epoche, wo in Toscana die wissenschaftlich-realistische Thätigkeit beginnt, hat Perugia keinen eigenen Vertreter und sieht sich genöthigt, 1440 den Piero degli Franceschi und Domenico Veneziano zu berufen. 1446 finden wir zwar einen Umbrier, den Giovanni Boccati, hier Zunftrechte beanspruchen, allein dieser war von untergeordneter Bedeutung. Erst in der Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts tauchen einheimische Maler auf, wie Angelo di Baldassare und sein Sohn Lodovico, Benedetto Buonfigli und Bartolommeo Caporale[3]. Es gibt demnach um die Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts hier drei thätige Malerfamilien, welche kirchlichen Aufträgen genügten: jene des Buonfigli und seines Sohnes Benedetto; des Baldassare, Angelo di Baldassare, Lodovico di Angelo; drittens die der Caporali.

---

[1] Ital. Forsch. II, 318. Woltmann u. Wörmann, Malerei, II, 212. Förster IV, 154.

[2] Vasari III, 511: ‚Forse doveva dire 1490, pecchè nel 1499 Niccolò era morto da sette anni.'

[3] Vgl. die treffende Charakteristik bei Lermolieff, Die Werke ꝛc., S. 298 ff.

Buonfigli's Thätigkeit erstreckt sich bis zum Schluß des Jahrhunderts. Sein Name erscheint zwar erst seit 1461 in der Gilde, doch dürfte er schon früher die Rechte eines Meisters ausgeübt haben [1]. 1454 ist er mit Wandbildern im Stadthause beschäftigt, und 1461 wird die erste dieser Arbeiten von Fra Filippo abgeschätzt. Wir finden hier eine Kreuzigung und Scenen aus der Legende der hll. Ludwig und Herculanus. Aber der Maler war lässig im Vollenden; da er seinen Werth kannte, setzte er es durch, daß gewisse Bedingungen von der Behörde erfüllt wurden. Gedrungene, derbe Typen, ein nicht unedler breiter Fall der Stoffe sind diesen Arbeiten charakteristisch. Die gute Perspective der Architekturen weist auf Piero's Einwirkung hin. Unter seinen Tafelbildern in der Galerie zu Perugia sind zu nennen: Christus, den hl. Bernardin segnend, auf Leinwand, einst Kirchenfahne, vom Jahre 1465, ein stattliches Bild mit schwerfälligen Typen [2] und gering im Colorit; eine thronende Jungfrau mit Heiligen und schönen Engeln [3]. Die Maria in Corciano ist geringer, besser die Fahne für S. Fiorenzo, die Gottesmutter darstellend, von Engeln getragen, welche den Sohn zur Verehrung darbietet; dieser streckt seine Arme aus und zeigt die künftigen Nägelmale. Die Kapelle S. Antonio Abbate in Diruta zeigt noch ein Wandbild der gnadenreichen Jungfrau und in den Deckenfeldern die Evangelisten.

Vasari berichtet, Buonfigli habe den Pinturicchio nach Rom begleitet [4] und dort mit anderen Malern eine Anzahl von Wandbildern ausgeführt. Taja [5] meint, er habe besonders den Pinturicchio in Grotesken zu erreichen gesucht. Nach E. Müntz [6] hätte 1450 eine Reise Buonfigli's nach Rom stattgefunden, wo er in den Dienst Nicolaus' V. trat, und 1453 sei er nach Perugia zurückgekehrt. Demnach wären die von Vasari in das Pontificat Innocenz' VIII. verlegten Bilder schon unter Nicolaus V. entstanden. Am 6. Juli 1496 machte Buonfigli sein Testament zu Gunsten mehrerer Kirchen und der Dominikaner, mit der Bedingung, in S. Domenico beigesetzt zu werden.

In der Werkstatt der einen oder anderen jener erwähnten Malerfamilien hat Fiorenzo di Lorenzo seine Lehrzeit bestanden. Seine geistige Richtung erhielt er wohl durch keinen anderen als Benozzo Gozzoli [7]. Frische und Wohllaut, ein heiteres Colorit, schöne landschaftliche Gründe, durch Flüsse und Städte belebt, mit scharf beleuchteten Wolken, dabei eine kräftige, sichere Zeichnung sind ihm eigen und leiten zu den Qualitäten Pinturicchio's hin. Genaue Angaben über sein Leben fehlen. Perugino und Pinturicchio haben ihn ganz in Schatten gestellt. 1472 verpflichtete er sich, für die Kirche

---

[1] Mariotti, Lettere pittoriche Perugine, Perugia 1788, p. 130. Gualandi, Mem., ser. V, 8.

[2] Perugia, Städt. Gal., Nr. 1. [3] Perugia Nr. 14. [4] Vasari III, 505.

[5] Descrizione del Palazzo Vaticano, Roma 1750, p. 93. 269. 385. 407. 409.

[6] Les Arts à la Cour des Papes, I, 93. 1450, 9. März, Zahlung an Benedetto da Per. [7] Vgl. Rumohr, Ital. Forsch., II, 231. Lermolieff a. a. O. S. 300.

S. Maria Nuova in Perugia ein Altarbild mit der Himmelfahrt Mariä und Heiligen zu fertigen [1], dessen Haupttheile die dortige Galerie besitzt [2]. Fiorenzo gehörte damals zum Rath der Zwölf, war also schon ein angesehener Maler. Von seiner Begabung legt das Wandbild in S. Francesco zu Diruta: Gott Vater in einer Glorie, von den hll. Romanus und Rochus verehrt, Zeugniß ab. Der Name des Autors ist zwar nicht beigeschrieben, aber die Zahl 1475 und der Stil weisen mit Sicherheit auf Fiorenzo hin. In weichen Linien, geschmeidigen Bewegungen, zarter Empfindung spricht sich hier ein Perugino verwandtes Talent aus. Nicht minder bedeutsam für diesen entwickelten Stil ist das Altarwerk aus der Sacristei von S. Francesco, inschriftlich vom Jahre 1487, jetzt in der Galerie zu Perugia. Der Einfluß Perugino's offenbart sich hier zumal in der besseren Gruppirung. Das Wandbild der Madonna in der Sala del Censo des Stadthauses bezeichnet einen weiteren Fortschritt zu größerer Breite des Colorits, ausgezeichneter Milde und sicherem Vortrag hin. Crowe und Cavalcaselle haben mit Recht die ehemals in S. Maria Nuova, jetzt in der Galerie befindliche Anbetung der Könige, welche Rumohr als Jugendarbeit Perugino's ansah, dem Fiorenzo zuertheilt [3]; denn sie verräth die Technik eines ausgebildeten, nicht die eines werdenden Künstlers. An umbrischer Zartheit übertrifft sie alle übrigen Werke und entspricht zugleich durch Bildung der Hände und im Colorit, wie in anderen Eigenthümlichkeiten, der Weise des Fiorenzo. Crowe und Cavalcaselle finden des Malers Spuren auch in Rom als Mitglied jener Genossenschaft, die im Vatican arbeitete [4]. Bis 1521 gibt es Nachrichten über ihn [5].

Ein wenig bedeutender Künstler ist Lodovico Angeli, der 1481 und 1506 in der Malergilde Perugia's auftritt, und dessen in der Galerie daselbst, wie in den Kirchen von S. Pietro und S. Simone enthaltene Bilder auf Buonfigli's Unterricht hinweisen, während zugleich Anklänge an Benozzo's und Fiorenzo's Stil vorhanden sind [6]. Die Pietà in S. Pietro, der lebensgroße Christus im Dom, mit ‚Lodovicus Angeli 1489' bezeichnet, bieten neben schwacher Charakteristik und kraftlosen Umrissen ein unerfreuliches Colorit.

Pietro Perugino.

Unter diesen Eindrücken reift nun auf umbrischem Boden das Talent eines großen Malers heran, dem es, wie Ghirlandajo in Florenz, verliehen ist, die Bestrebungen seiner Vorgänger zu concentriren und einem bestimmten Ziele entgegenzuleiten. Wenn man nach Rumohrs Beispiel von der umbrischen Malerschule spricht, wird zumeist nur der Stil dieses großen Malers ins Auge

[1] Mariotti l. c. p. 81. [2] Perugia Nr. 172—176.

[3] Crowe und Cavalcaselle III, 1, 166.

[4] Genannt sind: ein Wandbild im Chor von S. Croce in Gerusalemme und eine Madonna mit Petrus und Paulus im Quirinal.

[5] Mariotti l. c. p. 82. 130. 132. [6] Perugia, Galerie, Nr. 15.

gefaßt; aber es ist durchaus unrichtig, wie z. B. Förster es thut, behaupten zu wollen, daß in ihm „das schwärmerisch religiöse Gefühl Buonfigli's und Niccolò's zum vollendeten Ausdruck kommt"[1]. Durch die ganze umbrische Schule, die ja in den kleinen Orten Gubbio, Camerino, S. Severino, Fabriano unbeeinflußt sich entwickelt, geht, wie durch die sienesische, ein Zug religiöser Innigkeit, eine contemplative Gefühlsstimmung, welcher der Ausdruck energischen Handelns ein fremdes Element bleibt. Dieser Zug religiöser Vertiefung, beschaulicher Frömmigkeit, ist das Resultat des Volkscharakters, natürlicher Anlage, des Fernbleibens vom Parteihader in den großen Centren der neueren Bildung. Er wird begünstigt durch die milden Reize der Natur, welche abseits von der Italien durchschneidenden Heerstraße sich ausbreiten, und erscheint zugleich wie ein Nachhall der einst durch Franz von Assisi entzündeten Begeisterung für christliche Ideale. Züge von Schwärmerei und Ekstase wird man in dieser umbrischen Schule bis auf Perugino hin nicht finden. Religiöse Innigkeit, weiche Anmuth zeigen alle besseren umbrischen Madonnenbilder, zugleich aber holde, ungekünstelte Einfalt und Einfachheit. Unberührt vom kalten Hauch des Naturalismus, führen sie ein poetisches, innerliches Dasein, und die Ziele des Quattrocento finden hier eine nur wenig entgegenkommende Aufnahme. Diese umbrischen Madonnen in goldstrahlendem Kleide, traumartig, mild, offenbaren ein reines und gesundes Empfinden der Kunst, sind deshalb frei von jenem sentimentalen Ausdruck, wie er z. B. bei Filippino Lippi als Ersatz himmlischen Friedens dienen muß. Niccolò Alunno erhält durch Benozzo den kräftigeren Geist der Florentiner und bleibt bei aller religiösen Innigkeit noch mehr von jener Richtung frei, die erst mit Perugino auflebt. Gentile hat umbrische Milde, aber dabei einen weltlichen Zug, der ihn ebenfalls den Florentinern nähert. Mit Perugino und auch langsam wächst ein Ringen nach Ekstase in diese Kunst hinein, das man fälschlich von Niccolò und anderen Meistern herleitet. Einen Ausdruck der ganzen Schule darin zu finden, ist also nicht den Thatsachen entsprechend, wird aber seit Rumohr beständig wiederholt[2]. Es ist zweifellos, daß man in Italien die Gefühlswärme, wie sie Perugino seinen Objecten entgegentrug, als ein Bedürfniß empfand, da sich das formale Element in den Vordergrund gedrängt hatte und in Florenz mit Ghirlandajo das religiöse Motiv durch rein weltlichen Pomp in den Hintergrund verbannt war. Ein an den Wänden der Kirche aufstolzirendes reiches Bürgerthum vermochte kirchlichen Bedürfnissen nicht zu genügen, und diese waren in Florenz durch Savonarola von neuem belebt worden. Daß Perugino in den letzten Jahren seines Lebens nicht mehr, seinem herrlichen Talent entsprechend, auf dem Grunde ernster

[1] Geschichte der ital. K. IV, 271.

[2] Burckhardt (Cicerone II. 2, 605) bemerkt auch, daß Pietro „einer in Perugia bereits herrschenden, aber auch in ganz Italien grassirenden Gefühlsrichtung entgegenkam".

Studien fortbaute und durch conventionelle Wiederholung von Typen und Ausdruck den edlen Charakter seines Stils verletzte, ist eine Anklage, die sich nicht entkräften läßt, aber auch von einzelnen zu stark betont wird. Ueberhäufung mit Bestellungen führte ihn dazu, seinen Gehilfen vieles, oft das Meiste zu überlassen und dadurch seinen Ruf schädigen zu lassen.

Pietro Vannucci ist als Sohn eines angesehenen Bürgers von Città della Pieve 1446 geboren und nennt sich, in Rücksicht auf seine Vaterstadt, mit Vorliebe: ‚Petrus de Castro Plebis'; nach dem Vater hieß er Pietro di Cristofano[1]. Wer in Perugia sein Meister war, ist nicht zu ermitteln; nahe liegt es allerdings, an Buonfigli zu denken. Vasari gibt keinen Namen, meint aber, der Lehrer wäre zwar kein bedeutender Künstler gewesen, habe aber für solche große Verehrung besessen; im Leben des Pietro degli Franceschi nennt er diesen Maestro del Vannucci. Indem Vasari aber den Buonfigli im Leben des Pinturicchio als sehr geschätzt in seiner Vaterstadt bezeichnet, ehe Pietro Perugino ihn überflügelte, mag er wohl an einen geringeren Lehrer gedacht haben. Rumohr vermuthete solchen in Fiorenzo di Lorenzo, aber dieser war ihm mehr Genosse als Lehrer. Ueber den Gang der Entwicklung fehlt es uns an datirten Bildern, denn das erste Werk, das Pietro mit Sicherheit zugeschrieben werden kann, sind die Fresken in der Sixtina, die er vermuthlich erst 1482, also im reifen Alter begann, und das früheste datirte Altarbild ist erst vom Jahre 1491. Daß die Fresken im Carmine ihn zum Studium anregten, daß er dort auch mit den bedeutendsten Malern zusammentraf, ist sehr glaublich, ebenso daß er Beziehungen mit Luca Pacioli unterhalten, der 1478 in Perugia Mathematik lehrte. Ein Lehrlingsverhältniß zu Verrocchio wird jedoch aus dem ganzen Charakter von Perugino's Stil nicht glaublich, da die Richtung beider Männer geistig und formell sich nicht berührt. Seine ersten Wandbilder von 1475, im oberen Saale des Stadthauses zu Perugia und in einer Kapelle von Cerqueto, sind nicht mehr vorhanden[2]; daher müssen wir die Arbeiten in der Sixtina betrachten. Die drei von Perugino gemalten Felder der Altarwand sind durch Michelangelo's jüngstes Gericht beseitigt worden, sie enthielten auf dem Mittelbilde die Himmelfahrt Mariä, daneben Auffindung Mosis und Geburt Christi. Von den drei ihm zugeschriebenen Fresken mag nur die Uebergabe der Schlüssel an Petrus allein seiner Hand entstammen[3], die ihn aber im Vollbesitz künst-

[1] Vasari III, 566. Cfr. Mariotti, Lettere pittor. etc., Perugia 1788. Orsini, Vita, Elogio e Memorie dell' egregio pittore Pietro P., Perugia 1804. Mezzanotte, Commentario della Vita e delle Opere di Pietro V., Perugia 1836. Vermiglioli, Memorie di Bernardino Pinturicchio, Perugia 1837. Passavant, Raphael d' Urbin, I, 445. K. Lange, Zu Perugino's Jugendentwicklung. Festschrift für E. Curtius S. 85—102. [2] Rumohr, Ital. Forsch., II, 338, Note.

[3] Lermolieff nimmt die Taufe Christi und die Reise des Moses für Pinturicchio in Anspruch. Seine Beweisführung (Die Werke 2c. S. 304 f.) ist nicht ohne scharfe

lerischer Mittel erkennen läßt. In der Composition kann er mit Signorelli und Ghirlandajo wetteifern, übertrifft sie sogar durch Einfachheit und milde Größe. Er verschmäht den Prunk mit Neben- und Füllfiguren, offenbart gründliche Kenntniß der Perspective, sucht aber nicht, wie Piero, durch besondere Probleme zu glänzen, sondern will nur seinem architektonischen Sinn genügen. Auch die Landschaft ist schön und reich entwickelt. Das Colorit wirkt harmonisch, kräftig und außerordentlich plastisch. Allerdings kann man sich nicht verhehlen, daß auf dem Fresco ‚Uebergabe der Schlüssel' die Stellung Christi eine etwas gesuchte, nicht dem natürlichen Gestus entsprechende ist, ebenso wie die gesenkte Kopfhaltung etwas Conventionelles darbietet. Die Falten sind breit und edel, vielleicht etwas zu studirt, wenn wir sie mit Masaccio vergleichen; aber zweifellos ist dieses Wandbild am meisten von allen in der Kapelle durch religiösen Geist inspirirt, den weder Signorelli noch Ghirlandajo besitzen. Auch überragt Perugino sie alle an Schönheitssinn und Liniengefühl, in der ernsten, würdigen Haltung der ganzen Composition.

Die Taufe Christi und das Mosesbild tragen manche Züge des Meisters an sich, ergeben aber eine viel trockenere, mehr naturalistische Zeichnung, steifere Bewegungen und eine Anzahl bildnißartiger Nebenfiguren, was nicht im Charakter von Perugino's Stil liegt, aber auf Pinturicchio hindeutet [1].

Aus der Uebergabe der Schlüssel ersehen wir übrigens, daß er mit der florentiner Kunst vertraut war und Masaccio studirt hatte, dessen große Stilgesetze ihm vorschwebten.

1482 übernahm er vertragsmäßig, zugleich mit Biagio d' Antonio Tucci aus Florenz, die Bemalung der Fassade des Signorenpalastes gegen den Platz hin, kam aber nicht dazu, die Arbeit auszuführen [2]. 1483 hatte er eine Altartafel für die Kapelle des Stadthauses in Perugia übernommen, führte den Auftrag jedoch erst 1495 aus. Dafür liefert er eines seiner bedeutendsten Werke, die thronende Jungfrau, jetzt in der Vaticanischen Galerie: Maria, auf einem reichen Thron, wird von den Schutzpatronen Perugia's, den hll. Laurentius, Herculanus, Constantius, und Ludwig von Toulouse verehrt. Das goldige Incarnat, die satten Farben der Gewänder, die tiefblaue Luft und die grünliche Pilasterhalle geben einen reizvollen Accord; dazu die jugendlichen Köpfe voll hingebender Andacht. Die Lunette des Bildes, mit einem im Sarkophag sitzenden Christus, befindet sich in der Galerie zu Perugia. 1488 malte er die jetzt verschollene Tafel für S. Domenico in Fiesole im Auftrage der Cornelia di Giovanni Martini. 1491 hielt er sich in Florenz auf, denn er findet sich unter den Mitgliedern der

Beobachtung entworfen und verdient deshalb Beachtung. Zumal der Vergleich landschaftlicher Formen des Pinturicchio ist zutreffend.

[1] Lermolieff a. a. O. S. 306. Bartolommeo della Gatta kommt als mythische Figur natürlich nicht mehr in Betracht.

[2] Gaye I, 578.

Commission für die Domfassade, ging aber dann abermals nach Rom, um die jetzt nicht mehr vorhandenen Wandbilder im Palaste des Cardinals Giuliano de' Medici auszuführen. Damals entstand das in der Villa Albani zu Rom befindliche reizvolle Temperabild: Maria, das Kind anbetend, während auf den Flügeln vier edle Heiligengestalten assistiren. In der Lunette sehen wir einen Gekreuzigten mit Maria, Johannes und Magdalena. Den Schluß oben macht die Verkündigung. Tiefe, wahre Empfindung paart sich hier mit großer Feinheit der Zeichnung und leuchtender Farbenpracht. Ein Werk, dessen Zauber mit der Betrachtung wächst! Einzelne Figuren erinnern an Raffael und Fra Bartolommeo.

Vermuthlich war der Tod Innocenz' VIII. die Ursache, welche Perugino zur Abreise drängte, denn von den Borgia hatte er nichts zu erwarten. So kehrte er nach Florenz zurück. Sein Ruf war gewachsen: für Mai und Juni 1493 wählte man ihn in den Consiglio seiner Vaterstadt. Zwei Bilder entstanden noch in jenem Jahre zu Florenz, das eine für S. Domenico in Fiesole [1]: Maria zwischen dem Täufer und Sebastian, das andere, eine Madonna mit Heiligen, jetzt im Belvedere zu Wien [2]. Nun machte sich Perugino in Florenz ansässig, schloß mit Chiara di Luca Fancelli eine Ehe, öffnete eine Werkstatt und übernahm alle damit verbundenen Aufträge. Damals entstanden mehrere Arbeiten im Kloster der Gesuati vor Porta Pinti, welche selbst Glasmalerei betrieben und bei vielen Bauten sich betheiligten. Perugino zeichnete auch Vorlagen für jene Brüderschaft, lieferte zwei Altarstücke für die Kirche und bemalte zwei Kreuzgänge [3]. Leider sind diese Fresken 1529 der Belagerung durch das kaiserliche Heer zum Opfer gefallen. Eines der erhaltenen Tafelbilder mag die Pietà in der Akademie sein: Der Leichnam Christi ruht im Schoße Mariä, während Joseph von Arimathäa das Haupt und Magdalena die Füße stützen; Johannes und ein anderer Heiliger schließen stehend die Composition ab. Eine Säulenhalle mit tiefem Horizont bildet den Hintergrund. Ein weihevolles religiöses Bild, in dem Perugino Kenntniß des florentiner Stils offenbart, ohne seine Eigenart preiszugeben. Sein Hauptverdienst ist aber, daß er dem erhabenen Motiv in vollwichtiger Charakteristik der heiligen Personen gegenüber dem dortigen Naturalismus und weltlichen Sinn gerecht wird. Klare Formsprache und solide Perspective geben auch nach technischer Seite hin dem edlen Werke Vollendung.

Im Jahre 1494 entstand die Madonna mit Heiligen in S. Agostino zu Cremona, welche recht auffällige Züge strengeren Stils an sich trägt. Eine Arbeit aus demselben Jahre ist das Bildniß in den Uffizien [4], das man fälschlich für ein Portrait des Malers selbst gehalten hat. Mit groß=

[1] Uffizien Nr. 1122. [2] Ital. Sch. Nr. 31.

[3] Albertini, Mem., bei Crowe und Cavalcaselle II, 443.

[4] Nr. 287.

artiger Plastik verbindet sich hier ein solider Auftrag des emailartig verschmolzenen Colorits.

Auch in Norditalien war der Ruf Perugino's gewachsen. Außer der Madonna für Cremona hatte er 1494 für die Scuola di S. Giovanni in Venedig eine Darstellung vom Wunder des heiligen Kreuzes geliefert und sollte nun für den Rathssaal zwei Wandbilder, die Flucht Alexanders III. und die Schlacht bei Legnano, übernehmen [1]; doch scheiterten die Verhandlungen an der Höhe der Forderung, und 1515 entsprach Tizian jenem Auftrag für die Hälfte des Preises. Perugino hatte in Florenz das höchste Ansehen erlangt, und seine Fähigkeit, die Persönlichkeiten seiner Bilder in Ausdruck und Handlung überzeugend und harmonisch zu gestalten, war voll entwickelt. Dies bezeugt die Pietà von 1495 im Pitti, ein Werk, das auch im Landschaftlichen zum Besten gehört, was nicht nur Perugino, sondern seine Zeit hervorbrachte; denn die Linien des Hintergrundes sind hier wirklich mit feinem Verständniß ergänzend für den Aufbau der Gruppe selbst dirigirt [2]. Wir erkennen hier abermals die Principien Masaccio's, seine einfachen Mittel, Großes zu erreichen, die Noblesse seiner Linienführung, ein Zeichen, daß die Arbeiten im Carmine doch für Perugino eine wesentliche Quelle der Stilbildung ausmachten. Dabei entwickelt er hier eine Tiefe und Kraft der Seelenmalerei, eine Ausprägung der Charaktere und eine Glut religiöser Andacht, daß wir uns wohl vorstellen können, welche Begeisterung dieses Werk damals erregen mußte. Glauben wir doch die edle Sprache Giotto's, Orcagna's, Fra Angelico's in milden Accorden zu hören, gepaart mit dem schmelzenden Laut umbrischer Kunst. Wie sehr man in Florenz dieses Werk seinem inneren Werthe nach schätzte, erhellt daraus, daß Francesco del Pugliese den Nonnen von S. Chiara den dreifachen Preis bot [3]. Aber Perugino selbst hatte erklärt, er getraue sich nicht, noch einmal das gleiche zu liefern, ein Beweis, daß er wirklich aus der Tiefe der Seele heraus ein Kunstwerk geschaffen. Damals entstanden noch: Christus am Oelberg, für die Gesuati, die Kreuzigung, für S. Girolamo delle Poverine, und eine Madonna für S. Pietro Martire in Perugia. Das erstere Bild, jetzt in der Akademie zu Florenz [4], ist besonders reizvoll durch schöne Farbenstimmung: vom Zwielicht des Abends heben sich die Figuren energisch ab. Bei der Kreuzigung daselbst finden wir gesättigtes Colorit und eine schöne Landschaft [5]. Das

---

[1] Gaye II, 67. 70. Der Maler wird hier ‚Piero Peroxini' genannt. Die Motive der Wandbilder sind ‚quela historia quando il papa scampò da coma et la bataia'. Dagegen Milanesi bei Vasari III, 615.

[2] Vasari III, 569: ‚vi fece un paese, che fu tenuto allora bellissimo, per non si esser ancora veduto il vero modo di fargli, come si è veduto poi.'

[3] Vasari l. c.: ‚elle (le monache) non vollono acconsentire, perchè Pietro disse che non credeva poter quella (tavola) paragonare.'

[4] Saal d. gr. Gem. Nr. 53. [5] Nr. 56.

1489 für Perugia gemalte Altarbild, jetzt in der dortigen Galerie, zeigt Maria im Freien sitzend, von zwei fliegenden Engeln begleitet, während das Kind die im Vordergrund knieenden Ordensbrüder segnet.

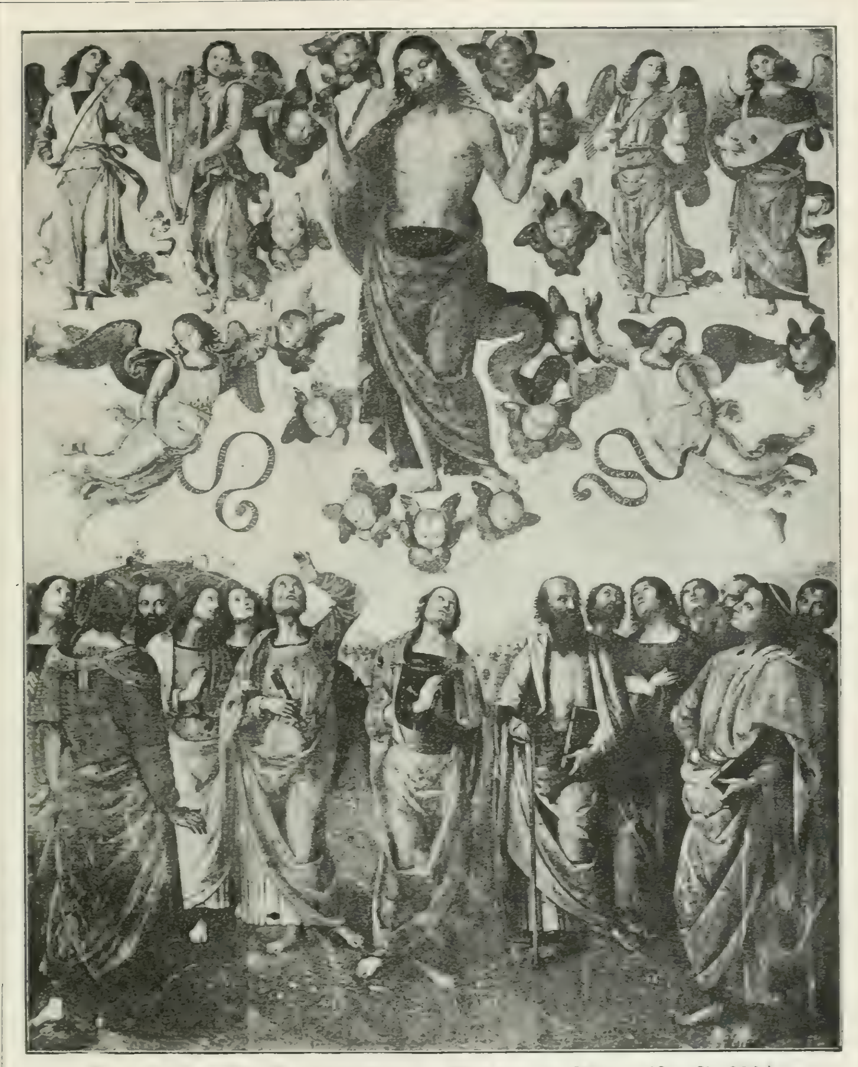
Bis zu den Arbeiten im Cambio von Perugia blieb der Meister in Florenz und unterbrach seinen Aufenthalt nur, um neue Aufträge entgegenzunehmen, oder ein Bild fertig zu machen. Seine Vermögensverhältnisse müssen damals günstige gewesen sein, denn 1496 kaufte er ein Grundstück, um ein Haus zu erbauen. Im Jahre darauf schätzte er mit Benozzo, Cosimo Rosselli und Filippino die Arbeiten Baldovinetti's in S. Trinità.

Von dem großen Werke der Himmelfahrt Christi für S. Pietro in Perugia befindet sich das Mittelbild im Museum zu Lyon, drei Stücke sind in der Vaticanischen Galerie, fünf in der Sacristei der Kirche. Das Lyoner Blatt, der in einer Glorie von Cherubim auffahrende Erlöser, hat sehr gelitten [1]. Einzelheiten dieser Motive sind übrigens von Perugino oft wiederholt worden. 1497 entstand die Tafel für S. Maria Nuova in Fano, eine thronende Madonna, von Heiligen umgeben, mit schönen Staffelbildern, in denen umbrische Milde mit Adel der Zeichnung sich verbindet Etwas tiefer steht ein Verkündigungsbild in derselben Kirche. Jener Zeit gehört wohl auch die Kreuzigung in S. Maddalena an, ein Werk von milder, klangvoller Formsprache. Die Composition ist in drei von Bogen überspannte Abtheilungen zerlegt; in der mittleren sieht man den Gekreuzigten, von Magdalena begleitet, links Maria, neben ihr den knieenden Bernhard, rechts Johannes nebst dem hl. Benedikt. Die Gestalt des Erlösers ist vielleicht die schönste, welche Perugino hervorgebracht: in ihren geklärten Formen offenbart sich jenes Ideal der Demuth und Hingabe, wie es Fra Angelico suchte, ein Beweis, daß der Seele jener älteren Kunst auch die neueren Bildungsgesetze sich anpassen ließen. Tiefe Trauer spricht aus den das Kreuz umgebenden heiligen Gestalten, dabei eine Wahrheit und Kraft der Empfindung, daß solchem Bekenntniß gegenüber die Frage müßig erscheint, wie sie Burckhardt aufwirft: ‚Wie vieles in seinen Werken soll man ihm als baare Münze abnehmen?' [2] Wer aus der Tiefe der Seele heraus mit so überzeugender Fülle des ganzen Ausdrucks zu schaffen vermag, auf den dürfte Vasari's Märchen [3] nicht Anwendung finden, ‚Perugino habe keinen Glauben besessen und die Unsterblichkeit der Seele geläugnet'. Ein glaubensloser Maler kann wohl religiöse Motive in Form

---

[1] Lyon Nr. 156. [2] Cicerone II, 2, S. 605.

[3] III, 589: ‚Fu Pietro persona di assai poca religione, e non se gli potè mai far credere l' immortalità dell' anima: anzi con parole accommodate al suo cervello di perfido ostinatissimamente ricusò ogni buona via.' Von diesem albernen Vorwurf spricht auch Milanesi den Meister frei: ‚vagliano a purgarlo, oltre la elevazione religiosa delle sue opere, che per noi non è di lieve peso, certi fatti' etc. l. c. nota 1. Vgl. auch darüber Vermiglioli, Memorie di Bernardino Pinturicchio etc., Perugia 1837, p. 271—279.



Perugino, Christi Himmelfahrt. Museum in Lyon. (Zu S. 390.)



setzen: ihnen eine Seele einhauchen, die zum Beschauer spricht und ihn im innersten Gemüth fesselt, vermag nur die gottgeweihte Phantasie. Raffael, Fra Bartolommeo, Leonardo da Vinci sind ohne des Glaubens Ideale in ihren höchsten Leistungen nicht denkbar, ebenso wenig als Perugino und Fra Angelico. Für die Zwecke der Pollajuoli, eines Andrea, Uccelli, Piero und anderer Florentiner bedarf es solchen Geisteslebens nicht: ihre Modelle dienen nur wissenschaftlichen Problemen und Versuchen der Technik. Der echte Künstler bildet nach großer innerer Anschauung, nach der Geisteswelt, die nach außen drängt; er vermag ebenso wenig als ein Dante mit dem Schein von Idealen Herzen zu rühren. Zu täuschen vermochte schon die griechische Kunst nicht: von der inneren Größe des olympischen Zeus bis zur Gespreiztheit der Mediceischen Venus ist ein bedeutsamer Schritt: dort Phidias und ethische Begriffe, hier der abgeblaßte Cultus der Form, die zur Schau getragene Naivität, das Gerüst ohne Seele. Noch weniger als der Dichter versteht es der Maler, zu lügen; denn seine Werke sind die wesensgleichen Kinder seiner Gedanken, wie die gesammte Kunstentwicklung ein Spiegelbild des Culturlebens ist.

Perugino stand auf der Höhe seines Ruhmes, als (1498) die Orvietaner ihn immer wieder einluden, ihre Domkapelle zu besichtigen. Im folgenden Jahre, am 1. September, erscheint er in der Malergilde zu Florenz [1]. Es ist dieses die fruchtbarste und glücklichste Epoche seiner Thätigkeit. Neben dem Ruf nach Orvieto erhielt er einen solchen nach Perugia, und während Signorelli dort seine Arbeit begann, war Pietro an den Wandbildern im Cambio [2] thätig, stolz, seinen Landsleuten ein monumentales Werk zu hinterlassen. Die Wahl der Objecte stand ihm aber nicht frei, denn die Inschriften auf den Täfelchen der Wandbilder wiederholen sich in den Dichtungen des Maturanzio, Schriftführers im Rath der Zwölf, und von ihm rührt wohl die Anordnung des Stoffes her. An der Wölbung sollten die sieben Planeten und die Zeichen des Thierkreises erscheinen; die Wand dem Eingang gegenüber war für Geburt und Verklärung Christi; die zur Linken für Allegorien der Gerechtigkeit, Weisheit, Mäßigkeit und Tapferkeit nebst entsprechenden Helden; die rechte für Gott Vater, die Sibyllen und Propheten bestimmt; neben dem Eingang sollte Cato auftreten; die vollen Wandsäulen in den Ecken waren ornamental zu decoriren. Es kam also auf geschickte Raumeintheilung an, denn außer der Geburt und Verklärung Christi war keine größere Composition erforderlich. Perugino hatte ersterem Gegenstande mit dem Altarbild der Villa Albani entsprochen und wiederholte ihn, da er Beifall erlangte; für die Verklärung war ein neues Motiv zu finden, aber es genügt nicht jenen Fähigkeiten, die er bei der Pietà und der Kreuzigung erschlossen hat: Christus

[1] Vasari III, 612: ‚1499, 1. Sept. Magister Petrus Christophori Vannucci de perusio volens venire ad magistratum dicte artis, inter alios in dicta arte matriculatos.‘

[2] Cfr. R. Marchesi, Il Cambio di Perugia, 1853. Mariotti, Lettere, p. 157 s.

steht ruhig auf den Wolken; auch ist ein Mißverhältniß in den Proportionen der anderen Figuren störend. Daß die historischen Typen sich in derselben geschwungenen, sanften Bewegung wie die Heiligen auf den Altarbildern präsentiren, wirkt eintönig. Die Deckenbilder sind wohl nur von Schülerhänden colorirt, gehören aber der Erfindung nach zu den vollkommensten Mustern jener im decorativen Stil berühmten umbrischen Malerschule. Die sorgfältigen Umrisse der mageren Körper, die gefühlvolle Art des ganzen Vortrags lassen auf einen begabten Gehilfen in Perugino's Werkstatt schließen, vielleicht auf Spagna. Auf der mittleren Säule der Halle hat Perugino sein eigenes Bildniß angebracht: ein fester Kopf mit kleinen Augen und buschigem Haar, ohne besonders lebhaften Ausdruck. Daneben die Inschrift 1500.

In demselben Jahre malte er für das Kloster von Vallombrosa die jetzt in der Akademie zu Florenz befindliche Verklärung Mariä. Die innerhalb einer Mandorla sitzende Jungfrau, innig zu Gott Vater emporblickend, gehört, wie dieser, zu den schönsten Gestalten Perugino's; auch die vier unten stehenden Einzelfiguren, die hll. Bernhard, Johannes Gualbertus, Benedikt und Michael, sind von großartiger, milder Würde und Schönheit [1]. Im folgenden Jahre tritt er als einer der Prioren in Perugia auf, lieferte aber trotz amtlicher Beschäftigung mehrere Bilder für S. Lorenzo, S. Francesco al Monte und S. Agostino.

Der Sposalizio, für eine Kapelle von S. Lorenzo in Perugia bestellt, gehört jetzt dem Museum zu Caen in der Normandie. Die Handlung vollzieht sich im Freien vor einem jener edlen Renaissancetempel im Geiste Bramante's, dessen Linien wohllautend sich zusammenfügen. Inmitten der Gruppe steht der Priester in etwas unfreier Haltung, die Hände des Paares zusammenfügend; hinter Joseph sieht man die Freier, Maria ist von Frauen begleitet. In den weichen Gesten der Hauptpersonen, der gezierten Beinstellung, dem Neigen der Köpfe werden wir an das Wandbild in der Sixtina erinnert: Uebergabe der Schlüssel, welche sich ebenfalls vor einem Renaissancetempel vollzieht. Raffael hat im Sposalizio von 1504 jene Anordnung der Scene beibehalten und nur die Gruppen vertauscht.

Perugino hatte sich in frühen Werken der Tempera bedient, später sehen wir ihn die Oelmalerei mit großer Sicherheit ausüben. Möglicherweise ist er dieser Technik in Venedig näher getreten, wo Antonello da Messina sie verbreitete und die Bellini sie förderten. 1494 war der Vertrag über die Arbeit

[1] Saal der großen Gemälde Nr. 55. Bei jener Gelegenheit mag Perugino auch die zwei herrlichen ascetischen Köpfe von Mönchen gefertigt haben, welche den Don Blasio Milanese, General des Ordens von Vallombrosa, und den Abt Don Baltassare darstellen und sich jetzt in der Akademie zu Florenz befinden. Manche Kritiker, selbst Passavant, haben sie dem jungen Raffael zugeschrieben. Vgl. Lermolieff, Die Werke 2c., S. 330.

im Consiglio zu Venedig abgeschlossen worden[1], und es ist glaublich, daß dort auch jenes für Perugino selbst gehaltene Portrait (in den Uffizien) entstanden ist, welches einen 1496 daselbst gestorbenen Florentiner, Francesco dell' Opere, darstellt, und das in Kraft der Farbe wie Sicherheit des Vortrags mit Antonello's Bildnissen sich messen kann[2].

Den Einfluß Leonardo's bekundet eine für die Certosa zu Pavia gemalte Madonna, jetzt in der Londoner Galerie, ein Werk von seelenvoller Stimmung und leuchtender Pracht der Oelfarbe. Köstlich wirkt hier der Goldton des Fleisches, von der sanft schimmernden Luft weich umfangen. Hier finden wir den Meister auch technisch auf der Höhe und im Besitz aller Mittel jener Zeit. 1505 wurde ein Bild für die Marchesa Isabella von Mantua fertig, welches dieselbe schon mehrere Jahre vorher bestellt hatte. Sie zeigte sich davon nicht ganz befriedigt, ‚da es in der Ausführung hinter Mantegna's Arbeiten zurückstehe und in Tempera gemalt sei'. Pietro erwiederte[3], ‚er habe mit Rücksicht auf Mantegna, welcher diese Technik vorziehe, Tempera gewählt, stehe im übrigen jedoch immer zu Diensten'. Im Jahre 1505 vollendete der Meister auch die von Filippino unfertig zurückgelassene Kreuzabnahme, indem er die Gruppe mit Maria hinzufügte und sie glücklich dem Stil des Bildes anpaßte. Das Gegenstück dazu, die Himmelfahrt[4] — von der sich einige Theile in der Lindenaugalerie zu Altenburg befinden —, zeigt in den sechs Engeln Wiederholung älterer Motive und erfuhr deshalb, wie Vasari berichtet, den Tadel der Zeitgenossen.

1507 oder 1508 berief Julius II. den Künstler nach Rom und übertrug ihm die Ausmalung des Zimmers, welches Raffaels Burgbrand enthält. Er begegnete im Vatican Signorelli und Pinturicchio, auch Peruzzi und Sodoma und verkehrte in Bramante's Haus. Aber hier trat ihm ein neuer Genius in der Gestalt seines eigenen Schülers entgegen, und er suchte bald mit Signorelli und Pinturicchio wieder die Heimat auf. Seine Deckenmalereien stehen, vielleicht weil ihm die rechte Lust zur Arbeit fehlte, an Geschmack und Ausführung hinter denen im Cambio von Perugia zurück. Auf dem Wege von Rom hat er wohl in Assisi am Heiligthum des Franciscus innerhalb der Angeli die (jetzt ganz zerstörte) Kreuzigung gemalt, ging dann nach Siena und verkaufte daselbst zwei Bilder. Aus dem Jahre 1521 stammen die sechs Heiligen, mit welchen er das im Jahre 1510 zu S. Severo in Perugia gemalte Fresco der Trinität vervollständigte, die aber nun erloschen sind. Besser ist die Wandmalerei in S. Maria Maggiore zu Spello erhalten, welche

---

[1] Gaye II. 69 s. Perugino heißt in dem Document: ‚maistro piero peroxini depentor'.

[2] Vgl. dagegen Milanesi bei Vasari (III. 615 s.), der hier einen Venetianer aus Perugia finden will im Anschluß an Rosini (Storia III. 189 s.). Der Maler soll dann der Autor auch des Bildes in der Scuola di S. Giovanni Ev. sein.

[3] Gaye II. 68. Der Stil dieses Briefes ist besser als der der übrigen von Perugino. [4] In S. Maria de' Servi zu Florenz.

allerdings der Zeichnung nach die abnehmende Kraft des 70jährigen Mannes sehen läßt. Die beiden letzten Wandbilder, ehemals im Kloster S. Agnese zu Perugia und in der Kirche zu Fontignano, sind abgesägt und befinden sich das eine im Kensington Museum zu London, das andere in der Kapelle von S. Agnese. Das erstere Bild, eine Anbetung des Kindes, läßt schon alle Gruppirung vermissen, das zweite ist eine nicht minder ärmliche Leistung. Als der bejahrte Maler in Fontignano arbeitete, überfiel auch ihn eine dort ausbrechende Seuche, die ihn schnell dahinraffte. Niemand kennt jetzt mehr die Stätte, wo Pietro Perugino begraben ist; denn der Bitte seiner Söhne, den Leichnam nach Perugia bringen zu dürfen, wurde von den Brüdern von S. Agostino zwar Erfüllung zugesagt [1], aber die Unruhe der Zeit scheint diese verhindert zu haben.

Lo Spagna.

Von den Schülern Perugino's ist, außer Raffael, Giovanni di Pietro, von seiner Heimat Lo Spagna benannt, der anziehendste. Aus seiner Jugend ist nichts bekannt, erst mit dem Jahre 1507 tritt er als selbständiger Maler in Todi auf. Genosse Raffaels zu Perugia, vertritt er in seiner Malweise eine Mischung von dessen und seines Lehrers Stil, aber ohne das feine, geistige Leben, den hinreißenden Zug zur Schönheit wie Raffael zu besitzen. Sein frühestes Bild, die Geburt Christi (Vatican), zeugt noch von engem Anschluß an seinen Lehrer, doch fehlt ihm die noble Breite der Gewandung und die Kraft der Farbe. Das göttliche Kind liegt auf dem Boden; um dasselbe gruppiren sich Maria nebst Joseph und zwei Engel links, rechts die Könige. Dieses Motiv kehrt in einem für die Familie Ancajani in Spoleto gemalten Bilde wieder, das sich jetzt im Berliner Museum befindet [2]. Man hat es für ein Werk aus Raffaels Jugendzeit gehalten, und in der That ist es durch Reinheit der Form, Zartheit der Umrisse und den Adel der Köpfe ausgezeichnet, aber man vermißt bei den zu allgemein gehaltenen Typen doch die feinere Charakteristik. Auch die Ueberladung mit Falten an ungeeigneter Stelle, allzu kräftige neben mageren Formen zeigen Mangel an Geschmack und künstlerischem Gleichmaß.

Beide Werke waren für Klöster in der Nähe Spoleto's bestimmt, wo der Maler sich ansässig gemacht hatte und wo er 1516 auch das Bürgerrecht erlangte [3].

---

[1] Vasari III, 590 s., nota 3. 1515 hatte Perugino in Florenz für sich und die Seinigen von den Brüdern der Annunziata für den Preis von sechs Goldgulden eine Begräbnißstätte gekauft. Gualandi, Mem., ser. IV, p. 115. Vasari III, 589, nota 2.

[2] Nr. 150. Gemalt für Ancajano Ancajani, 1478—1503 Abt zu Ferentillo bei Spoleto. Crowe und Cavalcaselle IV, 2, S. 321 ff. Passavant, Raffael, I, 508 ff.

[3] Mariotti, Lettere pitt., p. 195. Vasari III, 593.

Zeigen dieselben Anklänge an den Stil Perugino's und Raffaels, mit einer gewissen Befangenheit vorgetragen, so offenbart sich größere Frische in dem Tafelbilde für S. Girolamo in Perugia, jetzt in der Galerie daselbst. Es ist die thronende Madonna, von Johannes, Franciscus, Hieronymus und Antonius begleitet, ein Bild von sorgfältiger Durchbildung, mit schönen Typen ausgestattet, aber ohne Selbständigkeit der Erfindung und Breite des Vortrags. Zwei Bilder in England, so in Stafford House der kreuztragende Erlöser, bei Fuller Maitland Christus am Oelberg, letzteres nur Nachbildung von Perugino's Composition, zeigen eine dem Raffael nahekommende Feinheit, aber ohne den Reiz frischer Natürlichkeit und den Schmelz unsterblicher Jugend.

Spagna's künstlerisches Wesen wird am besten durch einen Vorgang illustrirt, der die Lieferung eines Bildes für die Kirche der Reformaten in Todi betrifft. Er verpflichtet sich contractlich, das von einem Schüler Ghirlandajo's für S. Girolamo zu Narni gemalte Altarblatt zum Muster zu nehmen, und führt dies auch in geschickter Weise aus, indem er die Typen umformt und nach eigenem Geschmack in Farben setzt, ein Umstand, der dem Innenleben derselben nicht günstig sein konnte [1]. Zwei Heiligengestalten in Narni sprechen für die Anwesenheit Spagna's daselbst: es sind in S. Girolamo die hll. Bernardin von Feltre und Antonius, beide nicht besondere Leistungen. Von seinen Wandbildern in Todi ist nur der Rest einer Trinität erhalten, jetzt auf eine Wand des Domes übertragen, während jenes in S. Martino zu Trevi, eine Krönung Mariä, mit etwas langen Engelsgestalten, zu den besten Werken des Malers gerechnet werden muß. Es stammt inschriftlich vom Jahre 1512. Die steifen, mageren Figuren der Engel erinnern hier lebhaft an die Deckenbilder im Cambio zu Perugia. Werthvoller noch sind die Arbeiten in S. Maria delle Lagrime zu Trevi. Wir sehen hier den hl. Ubaldus zwischen Reihen knieender Mönche; ein Engel reicht ihm ein Buch dar, andere tragen die Abzeichen seiner Würde. Außerdem in einer Kapelle zwei lebensgroße Figuren in Tempera auf Leinwand, die hl. Cäcilia, auf der Orgel spielend, und Katharina mit Buch und Schwert, vornehme Persönlichkeiten, die an Raffael erinnern.

Ein Aufenthalt Spagna's in Florenz ist nicht bezeugt, eher dürfen wir an einen solchen in Rom glauben, da die einst in der Kapelle von La Magliana, dem Sommersitz Julius' II., befindlichen Wandbilder der Verkündigung und Heimsuchung wie des Martyriums der hl. Felicitas — jetzt auf Leinwand übertragen und in S. Cecilia untergebracht — von ihm Kunde

[1] L. Leoni, Memorie storiche di Todi, p. 118. 148: ‚dictus magister Johannes promittit facere (tabulam) pictam de auro cum coloribus et aliis rebus ad speciem et similitudinem tabulae factae in ecclesia S. Jeronymi de Narnia.' Crowe und Cavalcaselle IV, 2, S. 328, Anm. 15.

geben. Charakteristisch sind für ihn neben peruginesker Anmuth der Köpfe gewisse Mängel der Zeichnung sowie das blaßgelbe, grünlich-grau schattirte Incarnat, der Mangel an Relief.

Nachdem Spagna längere Zeit in den größeren Städten des oberen Tiberthales gewandert, hatte er Spoleto zum Wohnsitz gewählt und nennt sich auch Giovanni aus Spoleto. Für das Stadthaus daselbst malte er den Wappenschild Julius' II., umringt von symbolischen Gestalten. Auffällig ist hier die Aehnlichkeit der Caritas mit Marc Antons Stich nach Raffael. Es finden sich in dieser Stadt noch die Madonna zu S. Ansano, eine zweite im ehemaligen Convent della Stella, eine dritte im Communalpalast daselbst, letztere das schönste Werk Spagna's aus jener Zeit: Maria sitzt und hält auf den Knieen das nackte, stehende Kind, welches segnet und in der Linken eine Weltkugel trägt. Vier Heilige umgeben die lebensvolle Gruppe. Die Köpfe auf sehr schlanken Körpern erinnern an Raffael[1]. Zu den bedeutendsten Werken gehört die Madonna von 1516 in der Unterkirche S. Francesco zu Assisi: Maria, auf reichem Thron (im Geschmack Pinturicchio's) sitzend, ist von Katharina, Franciscus, Clara, Ludwig, Rochus umgeben; auf den Wolken zwei schöne, betende Engel. Die Wandbilder in S. Maria degli Angeli zu Assisi geben eine Anzahl von Portraits in recht malerischer Auffassung; die Figuren sind nur bis zum Knie sichtbar und treten außerordentlich plastisch hervor, auch die Gewandung hat breiten Zug ohne die Spagna eigenthümliche Häufung der Falten.

Nach seiner Rückkehr aus Assisi erhielt der Maler in Würdigung seiner allseitigen Verdienste das Bürgerrecht und stiftete zum Dank ein Bild in das Stadthaus. Im nächsten Jahr trat er an die Spitze der Lucasgilde daselbst — dann fehlen weitere Nachrichten bis 1521, wo er eine Krönung Mariä und anderes in der Kirche S. Maria d'Arone zugleich mit Vincenzo da S. Gimignano ausführt[2]. Ein zweites Krönungsbild finden wir in S. Jacopo bei Spoleto; aber während Spagna in Todi und Trevi Ghirlandajo's Stil nachahmte, scheint er hier die Werke des Fra Filippo im Dom von Spoleto zum Muster genommen zu haben. Diese Arbeiten gehören zu seinen letzten. 1533 erhält Spagna's Wittwe noch den letzten Rest der Bezahlung.

Von den übrigen Schülern Perugino's sind Giannicola Manni, Eusebio di S. Giorgio, Tiberio d'Assisi und Gerino da Pistoja zu nennen. Ersterer, aus Città della Pieve gebürtig, war hauptsächlich in und bei Perugia thätig[3]. Von Spagna unterscheidet er sich dadurch, daß Raffaels Einfluß ihn weniger berührt, obgleich er in Perugino's Werk-

---

[1] Einst in der Citadelle und 1800 von dort übertragen.

[2] Vasari III, 595.

[3] Giannicola, Giovanni Niccola, war der Sohn eines Paolo und lebte bis 1544. Vasari l. c. nota 5.

statt mit ihm zusammen war. Bilder in der Akademie zu Perugia und im Cambio zeigen, daß er der umbrischen Kunstweise treu blieb.

Eusebio di S. Giorgio erscheint gleich nach Pinturicchio in der Gilde[1]. Seine Malweise lehnt sich mehr an die des letzteren an, doch tritt auch Raffaels Einfluß in einzelnen Werken zu Tage, ja zuweilen entlehnt er ganze Stücke aus dessen Bildern. Nachahmung Raffaels ist auch in den 1507 zu S. Damiano bei Assisi gemalten Wandbildern ersichtlich, eine Verkündigung und die Stigmatisation des hl. Franciscus darstellend, mit Namen und Jahreszahl beglaubigt. An dem Bilderschmuck der Rosenkapelle von S. Maria degli Angeli scheint er ebenfalls Antheil zu haben. Sein bestes Werk ist die für S. Francesco zu Matelica gemalte ‚Heilige Familie', von 1512.

Tiberio d'Assisi ist ein Talent von geringerer Kraft als Eusebio, dessen beste Leistung, eine thronende Jungfrau in S. Martino bei Trevi, auf die Schule des Fiorenzo di Lorenzo hinweist. In anderen Werken erscheint er mehr peruginesk, so in jenen von S. Francesco zu Montefalco, von 1510, der Cappella delle Rose zu S. Fortunato ebendaselbst, und in der von Engeln und Heiligen umgebenen anmuthigen Madonna zu S. Domenico bei Assisi. Die Arbeiten in der Rosenkapelle von 1518 sind eine Wiederholung des Cyklus aus dem Leben des hl. Franciscus in S. Fortunato (Montefalco), erscheinen aber nicht lebensvoller als jene.

Einer der schwächsten Maler aus Perugino's Werkstatt ist Sinibaldo Ibi, der in Gubbio thätig war und der Malergilde zu Perugia angehörte. Sein Altarbild für den Dom in Gubbio zeigt ihn als schwachen Nachahmer Pinturicchio's und Raffaels.

In Città di Castello begegnet uns dann Francesco Tifernate, ein Umbrier von geringer Bedeutung, der sich durch röthliche Fleischtöne und schwulstig aufgeputzte Figuren bemerklich macht.

Talentvoller ist Gerino da Pistoja[2], dessen Vortrag sich dem Perugino's nähert, wie ihn auch Vasari als Nachfolger desselben bezeichnet. Ueberbleibsel von Fresken im Durchgang nach der Sacristei der Pieve von Città di Castello, andere zu Borgo S. Sepolcro, zeigen einen geschickten Maler, der auch coloristisch dem Perugino näher steht als dem Pinturicchio und sich über Manni's und Eusebio's Leistungen zu erheben vermag. 1505 ist er im Dom seiner Vaterstadt thätig, und 1509 liefert er für S. Pietro in Città di Ca=

[1] Vasari III, 596. In der Matrikel heißt er: ‚Eusepius Jacobi Christophori'. Cfr. Mariotti, Lettere pitt., p. 232 s.

[2] Vasari III, 506. Cfr. Gualandi, Mem., ser. VI, p. 35. Handwerksmäßige Vertreter der umbrischen Malerei sind die Caporali, zunächst Bartolommeo, von dem nur im Pfarrhaus zu Castiglione del Lago ein Bild vorhanden ist, geringe Leistung in Tempera; dann Giovanni Battista, geboren 1476 (?), Lehrling seines Vaters, der vielleicht die in der Villa Passerini bei Cortona befindlichen rohen michelangelesken Figuren aus der römischen Geschichte malte.

stello eine thronende Madonna mit Heiligen, welche das Studium von Raffaels frühen Werken erkennen läßt. Die hier auftretende Verbindung von Zügen Perugino's, Raffaels und Pinturicchio's leitet uns auf das heilige Abendmahl von S. Onofrio in Florenz, woran Crowe und Cavalcaselle auch dem Gerino mit Recht Antheil zuweisen.

Bernardino Pinturicchio.

Zu den von Vasari mißkannten begabteren Malern gehört auch Bernardino di Betto, genannt il Pinturicchio, richtiger Pintoricchio oder Pintoriccio; denn das Wort ist nur ein Diminutiv von Pintore. Vasari gibt ihm mehr Glück als Verstand [1] und zugleich eine solche Unselbständigkeit, daß ihm, dem 50jährigen ausgereiften Meister, der 20jährige Raffael die Skizzen und sogar die Cartons zu den Fresken in der Libreria zu Siena machen muß. Dieses herbe Urtheil wird vielfach nachgesprochen, obgleich schon Rumohr bemerkte, ‚der Künstler sei nicht selten mit Ungerechtigkeit behandelt worden, was darin seinen Grund zu haben scheine, daß man die Leistungen seines früheren und frischeren Lebens nicht genug von den späteren unterschieden hat, in denen leere Fertigkeit und einseitiges Absehen auf Gewinn vorwaltet‘ [2].

Nach Vasari wäre derselbe 1454 als Sohn eines Benedetto geboren. Zur Beurtheilung seines Entwicklungsganges fehlen uns aber die Bilder aus erster Zeit, und es sind auch keine früheren selbständigen Leistungen aufzuweisen, als die Fresken der Sixtinischen Kapelle. Die Einflüsse Perugino's, der vermuthlich sein Lehrer war, ebenso wie die des Fiorenzo und der älteren Umbrier, machen sich in seinen Werken geltend. Er ist nicht Dramatiker, sondern malt zierlich, sorgsam im einzelnen, wie ein Miniator die Flächen deckend, mit Vorliebe für genrehafte Scenen, ornamentales Detail, schöne Architektur, und hält unveränderlich die alte Tempera fest. Gemüthstiefe, religiöse Begeisterung, wie bei Perugino, wird man bei ihm nicht finden, auch gehen ihm ernste Naturstudien ab. Er liebt es, seine Compositionen mit Figuren zu belasten, und breitet nicht ohne Naivität die Pracht des Städtelebens vor uns aus: so eignet er sich vornehmlich zum Decorateur der Paläste und Privatkapellen, darin dem Benozzo gleichend, daß er den vornehmen, heiteren Ton jener Kreise zu treffen weiß. Die Rovere, Borgia und Piccolomini haben ihn deshalb gleichmäßig in Anspruch genommen. Pinturicchio's Gestalten sind selten an sich bedeutend, zumeist füllen sie ihre Stelle geschickt im Raume aus und führen zwischen Friesen, Pilastern und reichen Umrahmungen ein harmloses, gefälliges Dasein. Die solide Technik in diesen Bildern ist Ursache ihrer guten Erhaltung.

[1] Vasari III, 493: ‚ebbe molto maggior nome che le sue opere non meritarono.‘

[2] Ital. Forsch. II, 330 f. Cfr. Vermiglioli, Memorie di Bernardino Pinturicchio, Perugia 1837. Vermiglioli hat den Irrthum Vasari's in sorgfältiger Beweisführung zu widerlegen gesucht.

Nach Rom kam er als Perugino's Genosse und mag 1480—1482 in der Sixtina die beiden Wandbilder der Taufe Christi und der Reise des Moses gefertigt haben. Beide haben, weil in der Nähe des Altars befindlich, vom Rauch sehr gelitten und sind daher im ursprünglichen Colorit durch Erneuern beeinträchtigt worden. Aus dem Landschaftlichen, wenn wir dasselbe mit den für Innocenz VIII. im Vatican gemalten Wandbildern vergleichen, dann aus den Kindergestalten, welche ganz jene in Araceli zu sein scheinen, aus der Ueberhäufung mit Personen, aus einzelnen Typen ergibt sich zweifellos der Stil Pinturicchio's. Unter den Augen seines ehemaligen Lehrers und älteren Freundes sind diese Werke entstanden [1], und vielleicht noch vor Vollendung derselben hatte er die Aufmerksamkeit der Cardinäle della Rovere auf sich gelenkt: so ward ihm der Auftrag für die dem hl. Hieronymus gewidmete Kapelle in S. Maria del Popolo. An der Altarwand sieht man die Anbetung der Hirten, mit dem Bildniß des Stifters und dem Zug der drei Könige vom Hintergrunde her, in den Bogenfeldern Darstellungen aus dem Leben des Titularheiligen. Schlanke, zarte Figuren, ein anmuthiges Christkind und die den Umbriern eigenen Landschaften von ausgehöhlten Felsen mit geringer Vegetation sind Charakteristica, die uns wieder begegnen [2]. Um die Zeit der Vollendung jener Decoration starb Giovanni della Rovere, und Pinturicchio erhielt Auftrag, die Kapelle desselben auszumalen. Am Altar sehen wir Maria, thronend zwischen den hll. Augustin und Franciscus, darüber die Halbfigur des Erlösers, zur Linken die Himmelfahrt Mariä, in der Nische des Grabmals Christus, von Engeln betrauert, während die übrigen Bogenfelder Scenen aus dem Leben Mariä enthalten, von gemalter Architektur umschlossen. In den etwas trockenen Figuren tauchen Erinnerungen an Fiorenzo's Stil auf, auch sind wohl Schülerhände thätig gewesen. Bedeutender ist der Schmuck der Chordecke: die Krönung Mariä im Rundfeld und die Kirchenväter in den Ecken, darüber die Sibyllen, nebst den Evangelisten in Medaillons geben ein geschmackvolles Ganzes voll umbrischer Gefühlsstimmung. Seine letzte Arbeit in dieser Kirche geschah für die Kapelle des Lorenzo Cibò.

Im Frühjahr 1491 kam Perugino wieder nach Rom, und Pinturicchio wanderte nach Orvieto, wo er zwei Propheten und zwei Kirchenväter im Dom zu malen unternahm. Unterdessen war Alexander VI. auf Innocenz VIII. gefolgt, und da Pinturicchio nach Rom zurückkehrte, erhielt er den Auftrag, eine Reihe Zimmer im Vatican zu decoriren, was er binnen zwei Jahren ausführte [3]. Für einige Zeit ist er auch wieder in Orvieto gewesen, so daß

[1] Lermolieff, Die Werke ꝛc., S. 304.

[2] Pinturicchio's Zeitgenossen bezeichneten seine Manier wegen der kleinlichen Ausführung als flämisch. Cfr. Vasari III, 498.

[3] Vasari III, 498: ‚dipinse una loggia tutta di paesi, e vi ritrasse Roma, Milano, Genova, Fiorenza, Vinezia e Napoli *alla maniera de' Fiamminghi;* che, come cosa insino allora non più usata, piacquero assai.' ‚Nel medesimo palazzo

Alexander im Frühjahr 1494 ihn holen ließ. Nur mit zahlreichen Gehilfen ist eine so fruchtbare Thätigkeit denkbar, auch wenn bei mangelnder Erfindungskraft und tieferer Reflexion nur an ein leichtes, decoratives Schaffen[1] gedacht werden kann.

Nicht lange nachher dürften die Fresken in der Bufalinikapelle der Kirche von Araceli entstanden sein, worin noch manches an Fiorenzo's Stil erinnert, anderes wieder an Perugino. Die Gegenstände sind dem Leben des hl. Bernardin entnommen.

Als Pinturicchio um 1496 Rom verließ, um nach Perugia zurückzukehren, übernahm er dort sogleich ein Altarblatt, ging dann nach Orvieto und erfüllte gewissenhaft alle Verpflichtungen gegen die Dombehörde. Nur wenig ist von seinen Arbeiten da noch übrig, und auch das von ziemlich roher Ausführung[2]. Sein in Perugia übernommenes Altarbild für S. Maria de' Fossi, jetzt in der dortigen Akademie, zeigt alterthümlichen umbrischen Charakter, auch viel antikisirendes Ornament am Thron und in den Figuren Mangel an Grazie. Lehrreich für Pinturicchio's Stil sind die Malereien von S. Maria Maggiore in Spello[3]. Kurz nach Vollendung derselben ward er vom Cardinal Piccolomini nach Siena berufen, um sich der Libreria des Domes zu widmen. Die Decke sollte im grotesken Stil prächtig verziert werden, für die Wände waren zehn Motive aus dem Leben Papst Pius' II. gewählt, deren Uebertragung auf die Wand Pinturicchio selbst zu leisten hatte. Die Vorbereitungen nahmen viel Zeit in Anspruch, erst 1503 konnte die Malerei beginnen. In einem am 30. April dieses Jahres aufgesetzten Testament hatte der Cardinal den Wunsch ausgesprochen, wenn er die Vollendung derselben nicht erlebte, möchten seine Erben dafür Sorge tragen[4]. Am 21. September war Francesco Piccolomini Papst geworden, und schon am 18. October schied Pius III. aus diesem Leben. Zunächst unterblieb die Fortsetzung der Arbeiten, aber Pinturicchio erhielt indes Beschäftigung in der Taufkapelle von S. Giovanni. Bis September 1509 hatten sich die Erben des Papstes geeinigt, und der Vertrag mit dem Künstler scheint erneuert worden zu sein. Aber die Fresken der Libreria

---

gli fece dipignere Alessandro VI. tutte le stanze, dove abitava, e tutta la torre Borgia. In detto palazzo ritrasse, sopra la porta d' una camera, la signora Giulia Farnese nel volto d' una Nostra Donna e nel medesimo quadro la testa d' esso papa, che l' adora.' Cfr. Taja, Descrizione del Palazzo Vaticano, Roma 1750.

[1] Für das decorative Element zeugt auch die viele Anwendung des Stucco, so Vasari l. c. p. 499: ‚Usò molto di fare alle sue pitture ornamenti di rilievo messi d' oro per soddisfare alle persone che poco di quell' arte intendevano, acciò avessono maggior lustro e veduta.' [2] Vasari III, 500, nota 4.

[3] Vasari III, 501, nota 1. Diese Malereien für die Cappella Baglioni in Spello blieben Vasari unbekannt.

[4] Vgl. Milanesi's Commentar zum Leben des Pinturicchio. Vasari III, 515 ss. Erbauer der Libreria ist Cardinal Francesco Piccolomini, Neffe Pius' II., später Papst Pius III.



Pinturicchio, Ankunft Pius' II. in Ancona. Libreria in Siena. (Zu S. 401.)



nahmen ihn nicht ausschließlich in Anspruch; auch trat durch den Tod Andrea's Piccolomini eine neue Störung ein, so daß erst in den Jahren 1506 und 1507 der Cyklus beendigt wurde. Derselbe enthält [1]: Die Abreise des Aeneas Sylvius zum Concil von Basel; seine Mission an den König Jakob von Schottland; die Dichterkrönung 1442 während des Reichstages zu Frankfurt; die Obedienzerklärung vor Eugen IV.; Verlobung Friedrichs III. mit Eleonore durch Aeneas in Siena; die Erhebung zum Cardinalat; die Papstwahl; Pius II. auf dem Fürstentag zu Mantua; Heiligsprechung der Katharina von Siena; Tod des Papstes in Ancona. Jedes Bild ist von einem perspectivisch behandelten Bogen eingerahmt. Nackte Genien vermitteln den Zusammenhang zwischen den einzelnen Compositionen, indem sie von ihrem Platz auf den Sockeln die Aufmerksamkeit des Beschauers den Wappenschilden zulenken. Die Malerei ist gut erhalten, wie wenige der monumentalen Denkmäler Italiens. Was nun den Werth der einzelnen Compositionen anlangt, so ist die Abreise des Aeneas zum Concil am besten gruppirt und sehr frisch in der Auffassung. Eine schöne Landschaft finden wir auf der Scene bei König Jakob, während die Dichterkrönung höchst anmuthige, raffaelische Gestalten aufweist. Kunstvolle Gliederung bietet die Obedienzscene vor Eugen IV. Das Colorit ist hell, die Stimmung durchgehends eine heitere, festliche, der Ansatz zur breiteren, festeren Vortragsweise der Florentiner nur gering. Buonfigli und Fiorenzo sind überall durchzufühlen, ja Pinturicchio ist hier mehr Umbrier als in Rom. Uebrigens entspricht Auffassung und Technik völlig der Weise Pinturicchio's. Die Darstellungen sind zumeist Ceremonienbilder ohne dramatisches Ziel, Einheitlichkeit, festen Organismus und tieferen Inhalt, geben aber ein reiches Bild höfischen und städtischen Lebens [2]. Drei Entwürfe dazu sind noch vorhanden: in den Uffizien, in der Sammlung des Herzogs von Devonshire zu Chatsworth und im Hause Baldeschi zu Perugia, welche man einst — nach Vasari's vorschnellem Urtheil — Raffael zuschrieb. Der Urheber ist kein anderer als Pinturicchio selber, und die Abweichungen von den Fresken überschreiten nicht das in solchem Falle gewöhnliche Maß des Abstandes zwischen einer Skizze und dem ausgeführten Bilde.

Die neuere Kritik hat dem Pinturicchio auch eine Reihe von Handzeichnungen, insbesondere das Skizzenbuch in der venezianischen Akademie zurückzugeben versucht [3], welches man lange ohne Widerspruch als Eigenthum

[1] Vasari (III, 494 s.) berichtet, Pinturicchio sei von vielen Gehilfen unterstützt worden: ‚Fu ajutato da molti garzoni e lavoranti.‘

[2] Der Contract mit Pinturicchio bei Vasari III. 519 ss.

[3] Lermolieff, Die Werke ꝛc., S. 309 ff. Ihm folgt Springer, Raffael und Michelangelo, 2. Aufl., I, 317. Dagegen Passavant, Raffael, II. 466. Crowe und Cavalcaselle, Raphael, sein Leben und seine Werke, Leipzig 1883, I, 39 ff. Vischer, Raphael und der Gegensatz der Style, in seinen ‚Studien‘, S. 97 f. Ebenso A. Bayersdorfer, H. Grimm, W. Bode u. a.

Raffaels ansah. Dem Maler G. Bossi in Mailand war durch Vermittlung eines gewissen Albertolli der Kauf eines Bandes von 53 Handzeichnungen angetragen worden. Bossi ‚erkennt sogleich die Hand‘, wie er schreibt, besieht die Blätter aber in aller Flüchtigkeit, ersteht sie für 400 Francs und findet, in sein Haus zurückgekehrt, daß nicht nur ‚einige‘ von der göttlichen Hand Raffaels gezeichnet sind, sondern alle, mit Ausnahme von drei oder vier [1]. Schließlich bemerkt derselbe: ‚Es sind am Ende viele Figuren darin, die ihm zu den Cartons gedient haben, welche er für den Pinturicchio in Siena machte.‘

Seit dem Ausspruch Bossi's galten diese Federzeichnungen für zweifellose Werke Raffaels. Cicognara, der den Verkauf der reichen Sammlung Bossi's an die österreichische Regierung vermittelte, Passavant [2] und Selvatico [3] hatten durch ihr zustimmendes Urtheil diese Meinung befestigt, die noch heute ihre Vertreter findet. Morelli's Ausführungen besagen in kurzem: ‚Eine genaue Vergleichung mit echten Handzeichnungen Raffaels aus früher Zeit, wie sie Oxford, das Britische Museum und der Louvre besitzen, ergibt uns Abweichungen schwerwiegendster Art. So finden wir Studien zur Madonna im Altarbilde der ersten Kapelle rechts in S. Maria del Popolo, mit den langen knöchernen Fingern, wie sie Pinturicchio eigen sind; dann eine andere zum Löwen des hl. Hieronymus daselbst; für die Reise Mosis in der Sixtina (knieende Frau, welche die Operation vollzieht, drei weibliche Köpfe, Kopfstudie zur Zipporah) [4]; für die Taufe Christi (sitzende Frau, nackte Figur hinter Christus stehend); für die Anbetung der Hirten, von 1503, im Vatican, und andere. Wären diese Studien wirklich von Raffael, so müßte er z. B. diejenigen zur Reise Mosis und zur Taufe Christi vor seiner Geburt gezeichnet haben, da die Wandbilder 1481 begonnen sind. Allerdings begegnet man in jener Sammlung auch echten Studienblättern Raffaels; es sind dies jene im Katalog von Perini mit 66 und 82 bezeichneten, welche als Skizzen zu Basreliefs der Schule von Athen angehören dürften. Unter den Zeichnungen Pinturicchio's finden sich dann noch zwei Acte, die dem Pollajuolo zuzuweisen sind, und zwei Nachbildungen nach Mantegna's Stich der Abnahme vom Kreuz. Andere sind Copien nach Zeichnungen von Perugino, Nachbildungen nach Signorelli, Leonardo da Vinci. Außerdem stellt sich heraus, daß wir in dem Bande nicht ein Skizzenbuch, sondern eine von einem Liebhaber zusammengestellte Collection besitzen. Pinturicchio's Originalen sind die übrigen Blätter dann hinzugefügt worden.‘ Morelli's Kritik ist zweifellos eine sehr gründliche.

---

[1] G. Bossi, Memorie inedite pubbl. nel Arch. stor. Lombard. 1878, fasc. II.

[2] Raffael II, 466 ff.

[3] Catalogo delle opere d' arte contenute nella Sala delle sedute della R. Academia di Venezia, 1854. Cicognara bei Marco Tabarrini, Memorie di Gino Capponi, p. 205. [4] Abbild. bei Lermolieff a. a. O. S. 320.

Am 7. Mai 1513 hatte Pinturicchio sein letztes Testament gemacht, das er am 13. September und 14. October durch Codicille ergänzte. Vasari knüpft seinen Tod an einen Conflict mit den Brüdern in S. Francesco zu Siena, die ihm eine schlechte leere Kammer zum Aufenthalt angewiesen hätten, was nicht glaublich erscheint; dagegen erwähnen die Aufzeichnungen des S. Tizio, Pfarrers in Siena, in dessen Parochie Pinturicchio wohnte, als Gerücht (rumoribus ferebatur), er sei seiner ungetreuen Frau Grania und deren Liebhaber zum Opfer gefallen, die ihn, als er erkrankte, einschlossen und so verhungern ließen [1].

Dritter Abschnitt.

Die Malerei in Oberitalien.

A. Die Schule von Padua und ihre Ausläufer.

In Oberitalien ist Padua der Vorort einer Neugestaltung der Malerei. Während des vierzehnten Jahrhunderts wird dieselbe hier zumeist durch fremde Künstler ausgeübt: Giotto, Altichiero, d'Avanzo und Giusto von Florenz lassen die einheimische Schule in ihrer Mittelmäßigkeit völlig zurücktreten. Am Ende des vierzehnten Jahrhunderts macht sich das umbrische Element durch Gentile und Pisanello für einige Zeit geltend. 1405 war die Stadt, der Sitz einer berühmten Universität, Venedigs Staatskunst unterlegen, und der letzte Gebieter, Francesco Carrara, nebst beiden Söhnen jener grausamen Herrin zum Opfer gefallen. Der wissenschaftlichen Bedeutung Padua's gemäß sollte sich nun hier, wo Vergerio den Humanismus gepflegt hatte, die Malerei nicht an bahnbrechende Talente, sondern an eine schulmäßige, gelehrte Richtung knüpfen, wie sie der vielgereiste Antiquar und Unternehmer Francesco Squarcione einleitete [2]. Dieser, angeblich 1394 geboren [3], fand sich beim Tode seines Vaters, eines dortigen Notars, 1422, im Genuß eines ziemlichen Vermögens, das ihn befähigte, weitere Reisen zu machen und später eine Schneider- und Stickerwerkstatt zu eröffnen [4]. Schon in früher Jugend soll er die Malerei geliebt haben und dabei von dem Verlangen beseelt gewesen sein, fremde Länder kennen zu lernen. Er besuchte Griechenland und brachte neben einer Anschauung antiker Monumente viele Aufzeichnungen mit, die er

[1] Della Valle, Lettere, III, 246. Vermiglioli, Memorie etc., p. 186—190; Doc. XIX. Vasari III, 505, nota 1. Tizio, Histor. Senens., t. VII. a. 1513. Auch bei Passavant, Raffael, I, 507.

[2] Selvatico, Scritti d' arte, Firenze 1859, p. 3 s. Vasari III, 384 ss.

[3] Scardeone, Antiq. Pad., Bas. 1560, p. 370. Moschini, Vicende etc., p. 26 ss.

[4] Das von Selvatico (p. 34) citirte Document besagt: ‚M. F. Squarzonus sartor et recamator filius qu. S. Johannis Squarzoni notarii, civis et abitator Paduae in contracta Pontis Corvi.'

später verwerthete [1]. Auch Italien durchwanderte Squarcione und ließ sich dann in Padua nieder. Es scheint, daß er diese Reisen nach dem um 1422 erfolgten Tode seines Vaters gemacht habe und daß sie erst gegen 1439 hin abschlossen, da sich in der Zwischenzeit keine Notiz von ihm in öffentlichen Documenten findet. Jedenfalls ist sicher, daß er nach Vollendung seiner Studienfahrten zu Padua in der Via di Pontecorvo ständig wohnte und eine zweite Heirat einging. In seinem Hause wurde eine Schule der Malerei eröffnet und mit allerlei Lehrmitteln ausgerüstet [2]. Zahlreiche Schüler fanden sich ein, und Squarcione wählte die begabtesten zur Ausführung der an ihn ergangenen Bestellungen. So wurde er der Vater einer neuen Schule, ohne selbst talentvoller Autor zu sein. Als seine Gehilfen fungirten Dario aus Treviso, Matteo Pozzo, Girolamo Schiavone, Marco Zoppo, Niccolò Pizzolo, Bono aus Ferrara und Ansuino. Die ersten beglaubigten Arbeiten jener Werkstatt datiren von 1439, indem für einen Venezianer Namens Bragadini ein Crucifix gearbeitet wurde; 1441 ist Squarcione an der Orgel von San Antonio beschäftigt, und erscheint sein Name in der Gilde zu Padua [3]. Nach Vasari übernahm er ferner die Ausmalung der Kapelle S. Cristoforo bei den Eremitani, wobei auch Mantegna beschäftigt war, den Squarcione frühzeitig, noch vor seinem zehnten Jahre, adoptirt hatte; denn schon 1441 wird Mantegna als Sohn Francesco's in Urkunden genannt [4].

So entsteht denn hier eine Richtung der Malerei, die mehr als jede andere Italiens nicht aus rein künstlerischen Impulsen, unbefangener Auffassung der Natur und auf nationalen Fundamenten sich entwickelt, sondern von reflectirender Nachbildung der Antike ausgeht und daher von den Stilgesetzen classischer Bildwerke abhängig bleibt, vor der die malerische Freiheit zurücktritt. Bis zu seinem 1474 erfolgten Tode befindet sich Squarcione an der Spitze dieser Werkstatt, das plastisch-antiquarische Element fördernd und die dort entstehenden Werke oft mit eigenem Namen zeichnend [5].

Erhalten ist uns das Altarbild für die Familie Lazzara, von 1452, jetzt in der städtischen Galerie zu Padua, ein schwaches, alterthümliches Werk, leblos und dürr in den Conturen, dazu sehr beschädigt. Niemand kann hier einen Maler vermuthen, der griechische Kunstwerke studirt hat; denn auch die Behandlung der Architektur steht auf einer durchaus anfänglichen Stufe, und

---

[1] Selvatico (p. 8) spricht von ‚molte pitture e marmi', die Squarcione mitbrachte, aber im Original Scardeoni's heißt es nur: ‚unde multa notatu digna tum mente tum chartis, quae ad ejus artis peritiam facere visa sunt, inde domum secum detulit'.

[2] Scardeone p. 371: ‚signa pictasque tabellas plurimas habuit.'

[3] Campori, Lettere art. ined., Modena 1866, p. 318. Moschini, Vicende, p. 27. Gonzati, La basilica di S. Antonio, Padua 1881, Doc. XXXIV.

[4] ‚1441. Andrea fiuolo de M. Francesco Squarcion Depentore.'

[5] Cfr. Moschini l. c. p. 66.

die unfreie zimperliche Haltung der Figuren ist von dem Lebensgefühl antiker Statuen weit entfernt. Ein zweites, jetzt noch der Casa Lazzara angehöriges Werk gibt nun wesentlich andere Züge. Es ist dieses die Halbfigur einer Madonna mit Kind, weicher im Vortrag, nicht ohne Anklänge an toscanischen Stil, und von besserer Farbe, so daß hier nur die Hand eines Schülers, vielleicht Mantegna's, angenommen werden kann; denn Squarcione betrachtete als Unternehmer die Talente seiner Eleven wie eigenen Besitz[1]. Daß ihm die Selbständigkeit Mantegna's mißfiel und Veranlassung zu späteren Differenzen gab, ist deshalb einleuchtend.

Die Cristoforokapelle der Eremitani, ein längliches Rechteck mit viertheiligem Kreuzgewölbe, durch eine fünfseitige Apsis geschlossen, zeigt in Augenhöhe die von grau in Grau gemalten Leisten umschlossenen Wandbilder. Die Abtheilungen der Decke enthalten Medaillons mit den Evangelisten, umgeben von Fruchtschnüren; die Laibung des Apsisbogens Seraphim auf blauem Grunde; die Frontseite desselben antikes Fruchtgewinde; die Hinterwand der Apsis Mariä Himmelfahrt; die Wölbung Gott Vater, Petrus, Paulus, Jacobus und Christophorus. An der rechten Wand sehen wir in drei Reihen: Christophorus in einer Landschaft; Jacobus vor dem König; den Krüppel heilend; Christophorus zu einer Schaar Soldaten sprechend; seine Hinrichtung und Forttragen des Leichnams; links: Berufung des hl. Jacobus zum Apostelamt; Austreibung der Geister; Jacobus taufend; vor dem Richter; zum Richtplatz geführt; seine Enthauptung. Alle Theile der Malerei haben durch Feuchtigkeit gelitten.

Die häßlichen Figuren der Decke gehören einem geringen, aber fertigen Schüler Squarcione's an, der nicht ohne theoretische Kenntniß, aber ohne jedes Naturstudium arbeitet. Donatello's Einflüsse, dessen dortige Werkstatt die Squarcionisten sicher besucht haben, sprechen aus den Engelfiguren an den Gewölbekappen. Armselig aber ist der hl. Christoph mit dem häßlichen Christusknaben auf der Schulter, der auch an Roheit des Colorits nichts zu wünschen übrig läßt, während der Rahmen des Bildes eine geschicktere Hand verräth. Er ist das Werk des Bono[2]. ‚Jacobus vor dem Thron des Königs' zeigt eine bessere Hand, trotz übertriebener Anspannung der Muskeln

[1] Bei Woltmann und Wörmann, Malerei, II. 259 heißt es: ‚Nur ein Meister, der das Können mit dem Wissen vereinigt, vermag junge Talente mit fortzureißen und so der Gründer einer großen Schule zu werden.' Wo ist aber der Beweis, daß Squarcione ein Meister war? Er ist auch nicht Urheber einer großen Schule, sondern gab nur eine doctrinäre Richtung an, in der sich ein einziges Talent, Mantegna, mit Originalität bewegte! Ein wirkliches Talent bedarf überhaupt keines großen Meisters als Lehrers, sondern nur guter Anleitung, und die verstehen auch mittelmäßige Künstler oft hinreichend zu bieten. Fra Bartolommeo ist in Cosimo Rosselli's Werkstatt unterrichtet worden. Ein Talent nimmt das, was es zum Gedeihen braucht, von allen Seiten entgegen, die ihm Nahrung reichen. Die Hauptsache trägt es in sich selbst!

[2] ‚Opus Boni' steht in der Ecke.

und schwachem Colorit. Crowe und Cavalcaselle geben dieses Bild dem Zoppo [1], da es den Malereien im Palazzo della Schifanoja zu Ferrara ähnelt.

Das große Bild des hl. Christophorus, welches diesen in einem Palaste darstellt, einen Palmbaum in der Hand tragend, ist inschriftlich von Ansuino aus Forlì, der etwas lebendigere Züge und bessere Perspective als jene beiden vorträgt, obgleich alles noch immer von rohem, hartem Gepräge bleibt. Doch finden wir hier schon den Ansatz jener Typen, wie sie Mantegna ausbildet, der vielleicht unter dem Einfluß von Donatello's Werken sich vollzieht [2]. Niccolò Pizzolo soll der Autor der plastisch gemalten, aber derben Apsisbilder sein. Wir lernen hier etwas von der Technik der Squarcionisten kennen, denn die Gewandung ist offenbar nach nassen und hart getrockneten Stoffen gezeichnet, wodurch sie jenen spätbyzantinischen, metallartigen Charakter annimmt, den auch Mantegna beibehält. Dem von Pacioli und Vasari seiner mathematischen Kenntnisse halber sehr gelobten Lorenzo von Lendinara, dem Verfertiger berühmter Holzmosaiken, sind vielleicht die vier Kirchenväter in der Apsis zuzuschreiben, welche nichts als Perspective darbieten, während die Himmelfahrt an der Schlußwand daselbst uns eine gute Disposition im Raum und mehr künstlerische Freiheit offenbart, als alle bisher genannten Werke. Man möchte sie dem Mantegna, dem begabtesten Vertreter des Squarcionismus, zuertheilen [3]; jedenfalls zeigt sie eine bedeutende Annäherung an dessen Stil und bildet überhaupt das erste künstlerische Monument im Programm dieser neueren Paduaner. Vielleicht war Mantegna unter Leitung Pizzolo's daran thätig.

Schiavone ist vermuthlich der älteste Gehilfe der Werkstatt, den wir auf einem Altarbilde in Berlin als einen rohen und grotesken Handwerker kennen lernen [4]. Ein zweites Bild, in London, die thronende Madonna mit Heiligen [5], ist etwas besser, aber ebenfalls ohne Formensinn und Naturgefühl. Ihn überragt Marco Zoppo, der in Venedig zahlreiche Altarstücke lieferte und später in Bologna bis zum Ende des Jahrhunderts gelebt haben soll. Ihm sind metallharte Formen eigen, die auf Beschäftigung mit Intarsien hindeuten. In Bologna nähert er sich etwas dem Costa, doch kann er niemals Francia's Lehrer gewesen sein. Dario von Treviso kommt bereits 1446 in den Rechnungsbüchern von S. Antonio als Schüler Squarcione's vor, doch lernen wir ihn nur aus einem einzigen Staffeleibilde in der Galerie zu Bassano als einen höchst armseligen Künstler in der gräcisirenden Art des Margaritone kennen [6].

---

[1] Crowe und Cavalcaselle V, 2, S. 330. [2] A. a. O. S. 331.

[3] Der Anonymus des Morelli schreibt sie dem Pizzolo zu. Vgl. die Ausgabe von Ilg, Wien 1888, S. 26. ‚Niccolò depentor' gehörte 1446—1448 zu den Gehilfen Donatello's. [4] Berliner Museum Nr. 1162. Vgl. über ihn Moschini l. c. p. 23.

[5] Nationalgalerie Nr 630.

[6] Verci, Notizie della città di Bassano, p. 23. Gonzati, Basilica, I, 55, und Doc. XXXV. Vgl. Crowe und Cavalcaselle V, 2, S. 346, Anm. 24. 25.

Während die Schüler Squarcione's in Verona, Ferrara und Vicenza sich ausbreiten, arbeitet in Padua selbst mit dürftigen Kräften Parentino, dessen Stil eine byzantinisch-antikisirende Richtung annimmt, während Jacopo Montagnana sich mehr dem Giovanni Bellini und Carpaccio nähert, wie die Trümmer seiner Fresken im Stadthause zu Belluno darthun. Lorenzo Canozzi di Lendinara[1] war jener Maler, Holzmosaicist und Buchdrucker, der mit seinem Bruder Cristoforo das berühmte Chorgestühl für S. Antonio und den Dom in Modena lieferte. Ein beglaubigtes Bild ist von ihm nicht mehr vorhanden. Bono von Ferrara nennt sich selbst auf einem kleinen Temperabilde in der Londoner Galerie den Schüler Pisanello's, später war er unter Squarcione thätig und ist der Autor des rohen Christophorus in der Kirche der Eremitani.

Andrea Mantegna.

Die hervorragendste Gestalt dieses Kreises ist Andrea Mantegna, geboren 1431 zu Padua in dürftigen Verhältnissen und frühzeitig von Squarcione adoptirt[2]. Seines Pflegevaters Unterricht weckte nur die Fähigkeiten des talentvollen Knaben, aber seine eigentliche Entwicklung zum Künstler hin förderte die Berührung mit Fra Filippo Lippi und Donatello, zumal des letzteren bestechender Realismus. Denn das wirkliche Eingehen auf das Lebensprincip der antiken Sculptur vermochte ihm jene Schule nicht zu bieten, die nur im Rahmen äußerlichen Formwesens sich bethätigte[3]. Erst Donatello schloß ihm den Sinn für die Natur auf, und damit vermochte er auch tieferes Verständniß für den Geist der Antike zu gewinnen, als seine Genossen; das Herbe ist ihm freilich geblieben, und in der Darstellung der Leidenschaft schreitet er bis zur Grimasse vor, ohne Rücksicht auf Inhalt der Composition

---

[1] Cfr. Vasari III, 404. Michele Caffi. Dei Canozzi o Genesini Lendinaresi, lettera al P. V. Marchese, Modena 1852. Campori. Gli artisti it. etc. Modena 1855, p. 229 ss.

[2] Moschini, Vicende etc., p. 33. Scardeone, Antiq. Patav., p. 372. Coddè, Memorie biografiche poste in forma di dizionario dei pittori, scultori etc., Mantova 1839. C. d' Arco, Delle Arti et degli Artefici di Mantova, 1857—1858. Braghirolli, Alcuni Documenti inediti relativi ad Andrea M.: Giornale di erud. art. I, 194 ss. Gennari, Notizie intorno alla patria di And. Mantegna, Padova 1829. Brun, Neue Documente über Andrea Mantegna, Zeitschrift f. b. K., XI. Waagen, Leben und Werke der Maler Mantegna und Signorelli, v. Raumers Histor. Taschenbuch, 1850, S. 471 ff. Gazette des Beaux-Arts, 1866, vol. XX. Gaye, Carteggio, I, 325 ss. 377; III, 561 ss. Milanesi's Commentar bei Vasari III, 383 ss. Crowe und Cavalcaselle V, 2, S. 372 ff. Die Abhandlung von A. Baschet in der Gazette des Beaux-Arts separat gedruckt als: Ricerche di documenti d'arte e di storia negli Archivi di Mantova, Mant. 1866.

[3] Daß Crowe und Cavalcaselle in ihrer Beurtheilung Squarcione's Recht haben, ergibt sich daraus, daß nach Mantegna's Weggang die Schule in nichts versinkt. Es ist übrigens bezeichnend für die moderne Geschmacksrichtung, daß der durch Mantegna repräsentirte Cultus des Häßlichen in der Malerei so lebhaftem Interesse begegnet.

und ästhetische Bedenken. Wie dem Donatello und anderen Realisten in Florenz geht ihm eins völlig ab: die religiöse Würde in Behandlung der höchsten Ideale christlicher Kunst, die bei ihm denselben Problemen unterliegen, wie alle übrigen Objecte. Gleich Signorelli und Michelangelo ist er eine ganz subjective Natur, der das Schöne in der Welt und im Menschenleben niemals harmonisch entgegentritt, sondern die einer eigenen Formenwelt bedarf, ihre schroffen, freudlosen Gedanken zu umkleiden. Der anspruchsvolle Charakter dieses Malers prägt sich auch in seinen Werken aus, deren eisige Structur uns an die der Erlösungsfreudigkeit bare Seite heidnischer Plastik erinnert.

Das älteste Wandbild sind die hll. Bernardin und Antonius, den Namen Christi haltend, im Bogenfeld des Haupteinganges zu S. Antonio, mit der Inschrift 1452, ein Werk, das schon künstlerische Kraft und dabei jene Neigung zum Detail verräth, wie sie der Schule eigen ist. Weiterhin gibt uns der zwölftheilige Altar des hl. Lucas, jetzt in der Brera zu Mailand [1], einen Begriff von Mantegna's Anlagen und Richtung und läßt zugleich den Einfluß von Filippo Lippi's Fresken erkennen. In den Typen erhebt er sich über die den Schülern Squarcione's gemeinsame Häßlichkeit. Die Neigung zur Caricatur zeigt sich in den übertriebenen Gesten der hll. Johannes und Hieronymus. Die Gestalten sind kraftvoll, aber gemein und ohne Sinn für Geistesadel entworfen. Ebenso bezeichnend für jene paduanische Epoche ist die heilige Euphemia im Museum zu Neapel, eine statuarische Figur innerhalb einer decorirten Nische, ganz an ein Marmorbildwerk erinnernd.

Mantegna's Thätigkeit bei den Eremitani ist schwer von der des Pizzolo zu sondern, dessen Tod ersteren veranlaßte, den Cyklus zu beendigen. Die ‚Erwählung der Apostel Johannes und Jacobus', wie die ‚Austreibung der Dämonen', sind geordnete Compositionen, nur ist der Augenpunkt für den Standort des Beschauers viel zu hoch [2], die Gewandung zeigt schwere Faltenmassen, das Nackte ist plump behandelt, das Trockene der Zeichnung wird nur durch die spielenden Putten auf den Guirlanden gemildert. ‚Jacobus taufend und im Verhör vor dem Richter' bietet eine etwas freiere künstlerische Anlage: Naturbeobachtung, ja große Lebenswahrheit spricht aus einzelnen Figuren; die Köpfe sind portraitartig behandelt, die Gewandung, von unnatürlicher Starrheit, erscheint wie angeklebt, mit knittrigen Brüchen und schlangenartigen Wülsten. Das ‚Verhör des Jacobus' ist hervorragend antikisirenden Charakters. Den Hintergrund schließt ein Triumphbogen, die römischen Soldaten sind mit aller Treue gezeichnet: überall tritt antikes Detail aufdringlich zu Tage, während die geistige Bedeutung des Actes völlig zur Nebensache wird. Der Apostel zwischen zwei Kriegern ist im Profil sichtbar. Die ‚Abführung zum Tode' zeigt den Heiligen auf dem Wege innehaltend, um

[1] Mailand, Brera Nr. 171.

[2] Um diesen Fehler zu verbessern, ist Mantegna dann in das Gegentheil verfallen.



Mantegna, Verhör des hl. Jacobus. Fresco in der Eremitanikirche zu Padua.
(Zu S. 408.)



einen vor ihm knieenden Gläubigen zu segnen; aber auch hier ist die menschliche Person nur ein Bruchstück der Architektur, und die jähe Verkürzung, die reliefmäßige Härte machen diese Composition zum reinen Problem technischer Geschicklichkeit ohne jedes ethische Bewußtsein, selbst ohne naturalistische Treue. Indem der Verschwindungspunkt der Linien tief unter die Fußleiste des Bildes herabgesenkt ist, werden nur die vordersten Personen ganz sichtbar, ein Moment, das jeder künstlerischen Auffassung widerstrebt, die niemals auf einseitiger Pflege ihrer Hilfsmittel fußen darf. In der Haltung einzelner Personen ahmte Mantegna Sculpturen Donatello's nach, auch das Costüm ist diesem Zweck untergeordnet. Das Colorit bleibt saftlos, ohne jedes Zeichen von Luftwirkung, so daß wir mehr den Eindruck eines bunten Holzschnittes oder Kupferstiches erhalten. Squarcione selbst hatte dem Maler zum Vorwurf gemacht[1], ‚er habe antike Plastik nachgeahmt, aus der man niemals die Principien der Malerei zu erlernen vermöge, da der Marmor nicht die Weiche lebendigen Fleisches besitze; derselbe hätte deshalb besser gethan, seine Figuren als Marmorstatuen zu malen, da sie doch nicht den Schein des Lebens an sich trügen, sondern den von Steingebilden‘. Andrea habe aus diesem Tadel, fährt Vasari fort, Nutzen gezogen und sich mehr an die Wahrheit der Natur gehalten. Uebrigens erkennt man den antikisirenden Trieb Mantegna's auch aus der Benutzung römischer Architekturformen, denn er bietet geschickte Reconstructionen, sogar Fragmente römischer Inschriften, die wohl Originalen in Padua entlehnt sind. Daß er mit Gelehrten in Beziehungen stand, beweisen zahlreiche Sonette, Elogien und Widmungsschriften, worin derselbe mit antiken Mustern verglichen wird.

Die ‚Hinrichtung des Jacobus‘ offenbart nicht minder schonungslosen Realismus, der in der brutalen Gestalt des Henkers, mit geflicktem Kittel, gipfelt. Aber die Malerei ist aus ihrer medusenartigen Starrheit gewichen und hat flüssigerem Vortrage Platz gemacht, der sich in den beiden untersten Compositionen der rechten Wand fortsetzt, der ‚Hinrichtung des hl. Christophorus‘ und der ‚Hinwegschaffung seiner Leiche‘.

Durch Mantegna's Weggang von Padua verlor die dortige Kunstschule ihre Bedeutung und wurde bald von der aufblühenden veronesischen und venezianischen überholt.

Schon gegen 1456 hatte der Markgraf Lodovico Gonzaga bei Mantegna anfragen lassen, ob er geneigt sei, nach Mantua zu kommen: die Bedingungen waren günstig, denn außer 15 Ducaten monatlicher Besoldung wurde ihm Wohnung, Getreide und Ersatz der Reisekosten zugesichert; aber erst nach längerem Zögern, indem er sich mit dem Auftrage für Verona[2] entschuldigte,

[1] Vasari III, 389.

[2] Dort ist nur das große Altarstück in S. Zeno vorhanden, dem Stil nach nicht in Verona gemalt. Es bildet ein Triptychon und stellt in einheitlicher Behandlung einen Porticus dar, in dessen Mitte die thronende Madonna, daneben Heilige sich befinden.

ist er in die Dienste jenes Herrn übergetreten; 1463 beginnt sein Aufenthalt in Goito, auf Lodovico's Verlangen. Jener Zeit schreiben Crowe und Cavalcaselle den zierlichen, aus dem Besitz der Gonzaga stammenden Flügelaltar zu, der sich jetzt in den Uffizien befindet. Das Mittelbild zeigt die Anbetung der Könige, die Seitentheile enthalten Beschneidung und Himmelfahrt Christi. Die Ausführung ist überaus sorgfältig, aber weder der mannhafte, energische Typus Mariä noch der ältliche des hl. Joseph vermögen höhere Ansprüche zu befriedigen. Der auferstehende Christus ist eine völlige Puppe in Crivelli's Art, in der Luft aufgehängt, ohne Spur von aufsteigender Bewegung, während das Aufsetzen von Gold an byzantinische Kunstmittel erinnert. Das von Crowe und Cavalcaselle dem Mantegna verliehene kleine Madonnenbild im Berliner Museum wird von Morelli dem Bartolommeo Vivarini zuertheilt, wofür schon die Form des Zettels spricht, da Mantegna seinen Namen niemals auf Cartellini zeichnete [1].

Seit 1466 ist der Künstler in Mantua angesiedelt und liefert neben Bildnissen auch Zeichnungen für Teppiche; von 1471—1474 beschäftigen ihn die Wandbilder in der Camera de' Sposi zu Mantua. In den Briefen jener Zeit erscheint er als ein heftiger, unverträglicher Charakter, der mit seinen Nachbarn in Streitigkeiten lebt.

In der Camera de' Sposi des alten Schlosses zu Mantua erhielten sich Decorationen, von denen eine durch Inschrift Mantegna's beglaubigt ist. Wir finden hier die Begegnung des Markgrafen Lodovico mit seinem Sohne Francesco, dem jungen Cardinal; dann Lodovico in seiner Familie; den Empfang von Gästen u. a., hartgemalte Bilder in riesigen Dimensionen mit häßlichen Typen, die in aller Nüchternheit und Steifheit, beengt durch das knappe, prall anliegende Costüm und höfisches Ceremoniell, uns entgegentreten. Kein einziger freier oder anmuthiger Zug belebt diese vornehm einherstolzirenden fürstlichen Modelle. Gefälliger präsentiren sich die Deckenmalereien [2].

Dieser Zeit gehört wohl auch der steil verkürzte Leichnam Christi an, eine gewöhnliche Actfigur ohne jede religiöse Weihe, die sich nach dem Tode des Malers in seinem Atelier vorfand und jetzt der Brera einverleibt ist [3]. Dieses Problem einer häßlichen Untersicht, gelöst an einem der heiligsten Motive christlicher Kunst, welchem Meister wie Giotto, Perugino, Fra Bartolommeo ehrfurchtsvoll ihre besten Gefühle dargebracht haben, macht in seinem grausamen Realismus den trübseligsten Eindruck, mag es auch nur eine Studie gewesen sein.

1476 war Lodovico gestorben, und Federigo bestätigte Mantegna in seiner Stellung wie in seinem Grundbesitz; aber schon 1484 schied der junge Markgraf aus dem Leben, und Francesco II. war zu jung, um des Künst-

---

[1] Lermolieff, Die Werke 2c, S. 397 f.

[2] Hier auch die Untersicht, wie sie Melozzo da Forli anwendet, später Correggio mit höchster malerischer Freiheit verbindet. [3] Mailand, Brera Nr. 353.

lers ehrgeizigem Streben entsprechen zu können. Letzterer wandte sich nun an Lorenzo de' Medici. Allmählich besserte sich jedoch das Verhältniß zum Markgrafen, und andere Große verliehen ihm Aufträge. Innocenz VIII. wünschte seine eben vollendete Privatkapelle von Mantegna ausmalen zu lassen, und Francesco sandte im Jahre 1488 den Künstler nach Rom, wo er zwei Jahre zu thun hatte. Durch den Anbau des Braccio nuovo ist diese von Mantegna decorirte Kapelle des Belvedere auf Anordnung Pius' VI. zerstört worden, und wir wissen von ihren Fresken nur, daß hier unter anderem auch eine Taufe Christi gemalt war. Ein kleines Madonnenbild für Francesco de' Medici ist allein aus jener römischen Zeit erhalten [1].

1490 kehrte Mantegna mit einem Dankschreiben des Papstes nach Mantua zurück und widmete sich zunächst der Vollendung seines Triumphzuges Cäsars, den er vor fünf Jahren begonnen hatte [2]. Bestimmt war derselbe für einen der Säle im Palast zu Mantua, diente aber, da er auf Leinwand gemalt und leicht beweglich war, auch einmal zur Ausschmückung der Bühne des für classische Komödien erbauten Theaters. Das Werk, jetzt sehr zerstört in Hampton Court befindlich, läßt in neun großen Abtheilungen die ganze Fülle von Pracht und Uebermuth eines antiken Triumphes blicken. Eine Menge von Geräthschaften und Waffenstücken ist mit höchster Genauigkeit copirt worden und das Ganze nach den Principien des Reliefstils in sehr plastischer Weise durchgeführt [3].

Seit der Heimkehr aus Rom hatte Mantegna sich eifrig damit beschäftigt, seine Bilder im Kupferstich wiederzugeben; daher mag er größere malerische Aufträge seinen Gehilfen überlassen haben: so erklärt sich die auffallende Schwäche in der Behandlung seiner späteren Werke, ‚Scipio's Triumph' und ‚Maria zwischen Johannes und Magdalena', beide jetzt in der Nationalgalerie zu London. Letztere Composition erinnert in den krankhaft erregten, mit Costüm beladenen Figuren an Botticelli, die zweite fällt durch Mangel geistigen Lebens und saftloses Colorit auf.

Mantegna's letzte Jahre waren sorgenvoll, zum Theil durch eigene Schuld; denn nach dem Tode seiner ersten Gattin trat er in ein anstößiges Verhältniß und mußte das Haus, an dem er lange gebaut, verkaufen. Sein Sohn fiel in Ungnade, und auch die Bitten des Vaters konnten daran nichts ändern. Nachdem er noch thörichterweise seine letzten Mittel an einen neuen Hauskauf und für ein stattliches Familiengrab verschwendet, gerieth er in

---

[1] Uffizien Nr. 1025.

[2] Moschini, Vicende etc., p. 43. Campori, Lett. art., p. 35.

[3] Einige Episoden hat Mantegna selbst gestochen, auch eine nicht zur Ausführung gelangte Schlußgruppe. Uebrigens sind im Triumphzuge die Größenverhältnisse ganz willkürlich und stets wechselnd, ebenso ergeben sich eine Menge von Unmöglichkeiten in Stellung und Bewegung der Figuren. Vgl. Portheim, A. Mantegna's Triumphzug Cäsars, im Repert. 1886, IX, 383 f.

Armuth. Eine Seuche kam ins Land — dieselbe, welche den Albrecht Dürer zurückhielt, der ihn besuchen wollte —, und 1506 ist er verschieden [1]. Ein Monument, das er gewünscht, wurde erst im Jahre 1516 errichtet, woher vielleicht Vasari's Irrthum kommt [2], Mantegna sei in diesem Jahre gestorben.

Vergleichen wir des Künstlers Verhältniß zu antiken Stoffen mit dem Botticelli's, so ergibt sich eine wesentliche Verschiedenheit. Sandro ist Florentiner in seiner Empfindung auch der Antike gegenüber; jener lebt in der Welt des Classicisums, sammelt Antiken, steht mit Gelehrten in Verbindung und wird selbst in untergeordneten Dingen den Sitten seiner Vorbilder getreu. Charakteristisch für diese Neigung ist der Schmerz, mit dem er sich von der Büste der Faustina trennt, die er in Bedrängniß der Markgräfin Isabella verkaufen mußte. Bedeutend wird Mantegna's Einfluß für das sechzehnte Jahrhundert, nicht nur diesseits, sondern auch jenseits der Alpen. Angeregt durch Werke des deutschen Grabstichels hatte er, mit den nordischen Meistern wetteifernd, manche seiner künstlerischen Gedanken auf diesem Wege verkörpert; seine Technik ist hier freilich überwiegend einfach und entbehrt jenes malerischen Reizes, den ihr deutsche Meister schon damals zu verleihen wußten [3]. Er schraffirt, wie bei seinen Federzeichnungen, in parallelen Strichlagen, unbekümmert um die Bewegung der Form, aber der Contur ist von höchster Genauigkeit. Wir besitzen von ihm einige dreißig Blätter biblischen und mythologischen Inhalts, welche letztere auf Dürer zurückgewirkt haben. Es sind dies das Bacchanal, die Tritonenkämpfe, Herkules mit der Hydra und gegen Antäus streitend. Unter den religiösen Motiven sind Grablegung, Geißelung, Kreuzabnahme und Auferstehung die bedeutenderen. Von italienischen Stechern wurden Joan Andrea und Giovan Antonio da Brescia seine Nachfolger, die auch vielfach Compositionen Mantegna's gestochen haben.

B. Die Malerei in Vicenza.

Die scharf begrenzte Eigenart Mantegna's blieb in der norditalischen Malerei, ähnlich wie jene gewisser Florentiner, nicht ohne Einfluß auf die Entfaltung gewisser Talente in der einen und anderen jener Provinzen. Wie bei Piero und Melozzo vereinigt sich in ihm theoretisches Wissen mit dem Sinn für das architektonisch-decorative Element der Kunst. Fast gleichzeitig mit Melozzo construirt er die berühmten Untersichten, im Palast zu Mantua, wo die Malerei sich völlig von dem mittelalterlichen Princip des Anschlusses an die Architektur loslöst und den eigentlich modernen Boden betritt. Das

---

[1] Moschini, Vicende etc., p. 55.

[2] Vasari III, 407. Aus dem Briefe des Francesco Mantegna an den Markgrafen erhellt, daß der Künstler am 13. September 1506 gestorben ist.

[3] Vgl. Portheim, Mantegna als Kupferstecher, im Jahrbuch der Preuß. Kunstsammlungen, 1886, VII, 214 f.

Gewölbe als solches wird hinweggedacht, und die Figuren erscheinen verkürzt wie im Luftraum. Somit vollzieht sich der Triumph der Malerei über die Baukunst und betritt sie den Weg zum Barocken und Rococo hin. Macht sich nun auch die schroffe Natur Mantegna's in den norditalischen Schulen hier und da bemerklich und bringt sie das aufkeimende Leben zum Bewußtsein innewohnender Kraft und Ziele, so muß man sich doch hüten, seine Erscheinung so aufzufassen, als ob von ihr die ganze norditalische Malerei in ihrem innersten Wesen, Fühlen und Gestalten abhinge. Eine solide Tüchtigkeit ohne hohen genialen Schwung und lebhaftes Empfinden zeichnet die Maler von Vicenza aus, ja in Montagna erhebt sich ihr Vermögen bei klarer Durchbildung der Form, energischem Colorit und gediegener Technik zu stilvoller Höhe.

Der halb perugineske Verlas (oder Verlus), von dem die Brera in Mailand[1] ein Madonnenbild von 1511 besitzt, ist ohne künstlerisches Leben und bewegt sich in Nachahmungen und Anklängen. Von Giovanni Speranza, den Vasari nebst Verlas als Schüler Mantegna's bezeichnet, sind keine näheren Umstände bekannt[2]. Seine zwei Madonnenbilder, das eine in der Galerie zu Vicenza, das andere in S. Georgio zu Velo, lassen ihn als einen trockenen, farblosen Maler erscheinen; auf dem Bilde in Vicenza finden wir sogar eine leblose Nachbildung der Himmelfahrt Mariä von Pizzolo in der Christophorikapelle zu Padua; in anderen Arbeiten[3] nähert er sich dem Montagna, so daß er vielleicht als dessen Genosse zu denken ist. Charaktervoll wird diese Richtung erst in einem großen Maler aus Brescia.

Bartolommeo Montagna.

Dieser ist seiner Herkunft nach zwar aus Brescia, besitzt aber schon 1484 ein eigenes Haus in Vicenza und liefert seit 1483 Altarbilder[4]. Vasari nennt ihn im Leben des Jacopo Sansovino Schüler Mantegna's. In seinen ersten Bildern erhebt er sich noch wenig über die Leistungen seiner Zeitgenossen, obgleich die Ausführung eine höchst sorgfältige ist. Hagere Formen, brüchige Gewänder und trockene Conturen erinnern an Speranza und lassen ihn als Zögling der lokalen Malerschule erkennen. Doch muß sein Ruf bald gewachsen sein, denn in einer Urkunde von 1491 heißt er ein berühmter Maler, und seit 1490 wird auch sein Sohn Benedetto als magister pictor erwähnt. Die völlige Reife von Montagna's blühendem Stil zeitigte die Schule Venedigs, insbesondere die kräftige Art Carpaccio's, mit dem er Verwandt-

[1] Mailand Nr. 231.

[2] Boschini, Gioielli pittoreschi etc. di Vicenza, Venezia 1677, p. 86 s.

[3] Schilderung bei Crowe und Cavalcaselle V. 2, S. 447 f.

[4] Magrini, Elogio di B. Montagna. Vasari III, 649. Montagna's Geburtsort heißt Orzi Novi und liegt zwischen Brescia und Crema. Vgl. über Montagna auch Lermolieff, Die Werke ꝛc., S. 435. Moschini, Guida di Venezia. Zanetto, Pinacoteca etc.

schaft besitzt; auch die Bellini mögen ihn angezogen haben. So verbindet er bald des ersteren energische Zeichnung und kühne Gestensprache mit der vornehmen Haltung und dem Colorit der Bellini. Es scheint, daß er auch in Padua weilte, wenigstens finden sich Arbeiten in Praglia [1] und Padua [2] selbst. Von da wanderte er auf den Ruf des Bauratheş nach Verona, um in S. Nazaro e Celso zu arbeiten. Feuchtigkeit hat seine Wandbilder fast ganz zerstört, und das Altarstück, dessen mittlerer Theil verloren ist, befindet sich nur noch theilweise in der Kirche selbst. Aus den Resten der Wandmalerei erkennen wir eine sichere Hand mit einiger Neigung zu derben, realistischen Formen, dabei klare Licht- und Schattenführung, ernsten, sprechenden Ausdruck, zumal in den Augen, die überhaupt auf Montagna's Bildern immer höchst wirksam sind. Im Colorit geht er Carpaccio und den Bellini nach. Auch Antonello's transparenter Farbenauftrag macht sich geltend. Die Sammlung Poldi-Pezzoli zu Mailand besitzt zwei Einzelfiguren des Hieronymus und Paulus, welche besonders diese Technik erkennen lassen. 1496 kehrte der Meister nach Vicenza zurück [3] und übernahm sogleich ein Bild für den Dom [4], welches verschollen ist, daneben eine Tafel für den Ort Sandrigo und ein Madonnenbild für eine Familienkapelle, jetzt in der Brera befindlich. In einer vom Tonnengewölbe überspannten Halle von buntem Marmor sitzt auf hohem, schmalem Thron Maria mit Kind und blickt in ruhiger Majestät auf den Beschauer herab. Links stehen Andreas in andächtiger Haltung und Monica mit einem Kreuz, rechts Ursula mit Fahne und Palme, daneben Sigismund mit Scepter und Fürstenhut. Auf den Stufen des Teppichs ein musizirender Engel; zwei mit Lauten sitzen weiter vorn auf den Stufen der Halle. Die Inschrift ergibt das Jahr 1498.

Das edle, majestätische Bild zeigt einen völlig ausgereiften Maler in freier Größe des Gedankens. Obgleich den Körperformen das Zarte, Durchgeistigte völlig mangelt, sind sie doch schlank und vornehm; die Gewandung nähert sich im eckigen Bruch mehr der flämischen und deutschen Kunst, die Geberdensprache ist würdevoll und gemessen, das Ganze baut sich streng symmetrisch auf und macht den Eindruck eines harmonischen, stilvollen Kunstwerkes.

Die Bestellungen mehrten sich nun: für S. Rocco in Vicenza malte er zwei Altarbilder, jetzt in der Akademie zu Venedig [5]; für die Kirche zu Lonigo entstand das in Berlin befindliche [6], die thronende Jungfrau mit den heiligen Homobonus, Katharina und Franciscus nebst einer Stifterfigur, im Ton etwas gedunkelt. 1502 bestellte der Cardinal Zeno eine Madonna für den

[1] Der Anonymus des Morelli nennt das Fresco des Gekreuzigten und zwei andere Figuren im Refectorium. Vgl. S. 37 d. cit. Ausg.

[2] Anon. des Morelli S. 8 f.

[3] Ueber Fresken daselbst vgl. Vendamin Mosca', Descrizione di Vicenza, 1799.

[4] Boschini, Gioielli pittoreschi etc. di Vicenza, Venezia 1677, p. 9.

[5] Venedig Nr. 361. [6] Berlin Nr. 49.

Dom in Vicenza, dann folgte das zierliche Werk in der Sammlung Campori zu Modena, in mehr genrehafter Weise gehalten. Den großen Stil vertreten das köstliche Bild in der Certosa von Pavia: Maria mit S. Onofrius, Johannes Baptist und drei Engeln, in dem Bellini's Adel und Farbensinn mit strenger Zeichnung zu tiefem Wohlklang sich paart, und das nicht minder schöne in der Galerie von Vicenza: Darstellung Christi im Tempel mit knieenden Figuren, eine symmetrisch geordnete, weihevolle Gruppe.

Von den späteren Jahren Montagna's haben wir nur wenige Nachrichten. 1507 erhielt er Zahlung für Fresken im Stadthause zu Vicenza, die nicht mehr vorhanden sind, und entäußerte sich im folgenden Jahre eines Theiles von Grundbesitz. Am 11. October ist er gestorben, nachdem er am 6. Mai sein Testament zu Gunsten seines Sohnes Benedetto aufgesetzt hatte[1]. Dieses Testament gibt uns zugleich über die Heimat Montagna's Aufschluß. Benedetto scheint Gehilfe seines Vaters gewesen zu sein, doch kommt er ihm an Talent, Ernst und würdevollem Auftreten nicht gleich, wie die zahlreichen Arbeiten in Vicenza und Umgegend beweisen.

Jener Malerschule gehört auch Giovanni Buonconsiglio an[2], der abwechselnd in Vicenza, Venedig und anderen Orten thätig ist und dabei der Temperamalerei treu bleibt. Ein Altarblatt in der Galerie zu Vicenza, die Klage um den todten Christus, zeigt jedoch neben anatomischen Kenntnissen einen viel derberen Realismus, als ihn Mantegna besitzt, und ein stumpferes Colorit. Daß er in Venedig sich aufgehalten, ist aus dem Verzeichniß der dortigen Gilde zu entnehmen; doch sind viele seiner Bilder verloren gegangen[3]. Ein in S. Rocco zu Vicenza bewahrtes Altarstück von 1502, die thronende Madonna mit Heiligen, ergibt Annäherung an die Typen des Antonello da Messina, so daß Crowe und Cavalcaselle vermuthen, Giovanni habe einige Zeit in Venedig als Gehilfe des Sicilianers fungirt. 1510—1513 führte er mehrere große Altarblätter für den Dom zu Montagnana aus, die einen merklichen Umschwung nach coloristischer Seite hin bekunden: so die Madonna mit Sebastian und Rochus, die hl. Katharina und ein größeres Marienbild mit sechs Heiligen, jetzt im Stadthause daselbst. 1526 lieferte er die Holzschnitte zu dem ‚Trionfo di Fortuna' und wird noch 1530 als Mitglied der venezianischen Lucasgilde aufgeführt[4].

Marcello Fogolino, vermuthlich aus dem Friaul, hat seine Lehrzeit in Vicenza begonnen und ist, wie die Anbetung der Könige in der städtischen Galerie daselbst und das Madonnenbild in Berlin, ferner die zwei Altarstücke im Dom zu Pordenone beweisen, ein schwacher, unselbständiger Maler.

---

[1] Vasari III, 649, nota 3.

[2] Vasari III, 650. Er heißt auch Marescalco nach der Profession seines Vaters.

[3] Vasari l. c. nota 6. Moschini, Guida di Venezia, II, 569. Mosca, Guida di Vicenza, 1779.

[4] Moschini, Guida di Venezia, II, 589.

C. Verona.

Keine Malerschule Italiens, die von Florenz ausgenommen, bietet eine so regelmäßige, ununterbrochene Entwicklung vom dreizehnten bis zum siebzehnten Jahrhundert, wie die treffliche Schule von Verona. Die Arbeiten der Turoni, die Wandbilder des großen Alticchiero und seines Gefährten d' Avanzi im Trecento, die Werke des Stefano da Zevio, des Liberale, des Domenico Morone und deren Schüler Francesco Morone, Girolamo dai Libri, Michele da Verona, Carotto, Torbido und Cavazzo, sie alle zeigen einen anmuthigen, heiteren Charakter, wie er der Bevölkerung jener Provinz von alters her eigenthümlich gewesen ist.

Vittore Pisano.

Den Naturalismus begründet hier Vittore Pisano, Pisanello genannt (1380—1456), berühmt als Neubegründer der Kunst, Medaillen zu fertigen, in denen er eine Reihe Portraits berühmter Zeitgenossen überliefert hat [1]. Die Dichter jener Epoche feiern auch sein Talent für Bildnisse, seine Gabe, Thiere und Landschaften höchst natürlich darzustellen; ja große, monumentale Aufgaben, die ihm in verschiedenen Städten Italiens zu theil wurden, beweisen, daß seine Kraft nicht im Einzelnen und Kleinlichen sich verlor.

Crowe und Cavalcaselle lassen diesen Künstler irrig aus einer Miniatorenschule hervorgehen — mit der er nicht die geringste Verwandtschaft hat — und dann in Umbrien und Florenz zum Künstler gebildet werden. Aber die in der städtischen Galerie zu Verona ihm angerechneten Bilder mit dem Charakter einer Miniatorenschule gehören eher dem Stefano da Zevio, wie der auf dem Madonnenbilde angebrachte Pfau, das Monogramm des Meisters, darthut [2].

Was von Malereien Pisanello's übrig ist, läßt einen schroffen Realismus hervortreten: seine Richtung gleicht darin auffallend der des Piero degli Franceschi. Vasari läßt ihn irrthümlich bei Andrea del Castagno in die Lehre gehen, aber eine Vergleichung der Daten ergibt die Unmöglichkeit solcher Annahme; trägt doch die älteste Medaille die Jahreszahl 1439. Pisanello hat sich öfters in der Behandlung antiker Motive versucht so besitzt; die Sammlung des Louvre und die Ambrosiana zu Mailand derartige Zeichnungen, auch Skizzen nach dem Leben, die bis in die neuere Zeit für Arbeiten Leonardo's galten, da sie charakteristische Züge mit großer Präcision hervorheben und

[1] Gaye, I, 163. Vasari, III, 5, nebst Commentar von Milanesi. Bernasconi, Studj sopra la storia della pittura it. dei secoli XIV et XV, Verona 1864. Bernasconi, Il Pisano grand' artefice Veronese, Verona. 1862. Müntz, Les Arts à la Cour des Papes, I, 47 s. Müntz, La Renaissance en Italie, Paris 1885, p. 284 ss.

[2] Lermolieff, Die Werke ꝛc., S. 395.

anatomische Kenntniß verrathen[1]. Auch Thiere finden sich hier so sicher gezeichnet und fein beobachtet, daß sie uns das Lob der Zeitgenossen wohl erklärlich machen.

Fazio berichtet[2], Pisanello habe die von Gentile begonnenen Fresken in der Laterankirche zu Rom vollendet, und in der That ergeben die Documente, daß er seit dem 18. April 1431 bis letzten Februar 1432 daselbst für gewisse Malereien Zahlung empfing[3]. Von dort aus richtete er einen Brief an den Herzog von Mailand, den er seinen erlauchten, sehr geschätzten Herrn nennt, mit der Bitte, sich in betreff des versprochenen Werkes aus Bronze bis zum October zu gedulden, da er nicht in der Lage sei, die angefangenen Malereien einer Kirche zu verlassen[4]. Pisanus nennt sich ‚Maler', betrachtete also wie der große Leonardo diese Kunst als Hauptaufgabe seines Lebens.

Von den Wandbildern in Rom ist nichts mehr übrig, ebenso wenig wie von jenen im Palazzo Ducale zu Venedig, oder denen in Mantua und Pavia. In Venedig hatte er ein historisches Bild zu fertigen, in Pavia mehrere Zimmer des Schlosses für Filippo Maria Visconti mit Jagd- und Thierscenen zu decoriren[5]. Erhalten ist von Wandmalerei: eine Scene aus der Legende des hl. Georg, in S. Anastasia zu Verona. Der Spitzbogen theilt diese Composition: links erblickt man den Drachen, rechts den Heiligen vor einer vielthürmigen Stadt, sein Roß besteigend, ein genrehaftes Motiv ohne religiöse Würde, dem aber sorgfältige Naturstudien zu Grunde liegen[6]. Contur und Perspective lassen einen geschulten Maler erkennen; das Hauptgewicht liegt auf dem Bildnißartigen und den Thieren. Im Hintergrund eine Landschaft mit Cavalcade und ein Schiff auf dem Flusse dahinziehend.

Der Realismus dieses Genrebildes wiederholt sich auf einer kleinen Tafel, jetzt im Besitz der Nationalgalerie in London[7]. Wir finden hier, sich gegenüberstehend, die hll. Antonius Abbas und Georg, ersteren bärtig, von wildem Ausdruck, mit Stab und Glöckchen, zu Füßen das Schwein, während Georg, als Ritter phantastisch aufgeputzt mit riesigem Hut und kolossalen Schulterstücken, neben dem Drachen steht und zwei Pferde hinter sich führt, die nur mit den Köpfen in das Bild hineinragen. Die Anbetung der Könige, im Berliner Museum, und die Madonna mit Heiligen bieten, die erstere fast nur Costümfiguren, das zweite Bild unschöne, des Gegenstandes unwürdige Typen ohne höhere Bedeutung. Mit Vorliebe scheint der Autor hier das Häßliche gesucht

[1] Müntz, La Renaissance, p. 284. Abbild. S. 286. Lermolieff, Die Werke ꝛc., S. 400.

[2] De viris illustribus, ed. Mehus, Flor. 1745, p. 45. 48.

[3] Müntz, Les Arts à la Cour des Papes, I, 47.

[4] Müntz l. c. Unterschrift: ‚Pisanus P.'

[5] Breventano, Istoria dell' antichità etc. di Pavia, 1750. Bei Crowe und Cavalcaselle V, 2, S. 480.

[6] Zeichnungen in der Albertina zu Wien. [7] London Nr. 776.

zu haben[1]. Als Bildnißmaler ist derselbe nach den Medaillen, besonders dem Portrait des Lionello d' Este, jetzt in der Londoner Sammlung Barker, zu beurtheilen. Der Künstler weilte öfters in Ferrara und auch in Mantua, um die Medaille des Markgrafen zu fertigen und eine Kapelle auszuschmücken[2]. August 1445 findet sich die Notiz einer Zahlung des Herzogs von Ferrara an ihn für ein Bild. Im Jahre 1451 scheint er gestorben zu sein[3].

Pisano's Zeitgenosse und Nachfolger, Stefano da Zevio, ist 1393 geboren und entstammte vermuthlich einer Miniatorenschule, aus der ihm Sorgfalt der Ausführung, Freude am Ornament und Mangel an Plastik eigen sind. Er fertigte zahlreiche, von Vasari genannte Fresken sowohl in Kirchen als an den Fassaden der Häuser, doch ist wenig davon erhalten: so eine Madonna, welcher Engel Blumen herabreichen, an einem Hause bei Porta del Vescovo, ein zartes, anmuthiges Bild; dann eine Trinität, nebst einem heiligen Augustin, über dem Seitenportal von S. Eufemia. Morelli schreibt ihm die Madonna mit der hl. Katharina in der Galerie von Verona[4] zu, ein geziertes, mit vielen Nebendingen von Pflanzen und Vögeln ausgestattetes Bild im Miniatorenstil, ohne kräftige Schatten, aber mit starker Vergoldung.

Noch unbedeutender als Stefano sind Giovanni Badile, Girolamo Benaglio und Cecchino, Domenico de' Moroncini und Bernardino da Verona, welcher nachweislich in Mantua thätig war und als Autor einer Verkündigung mit zwei Heiligen in S. Zeno zu betrachten ist.

Auch Liberale di Jacopo da Verona war ursprünglich Miniaturmaler, wanderte in seiner Jugend und fand in Klöstern Beschäftigung, zuerst in Montoliveto bei Siena, dann in letzterer Stadt selbst, wo er Chorbücher für den Dom illustrirte. Die jetzt in Chiusi bewahrten Miniaturen lassen seine feine und lebensvolle Auffassung erkennen, dazu kommt sorgfältige Durchbildung und ein prächtiges Colorit[5]. Nach seiner Heimkehr, und nachdem er vermuthlich auch Venedig gesehen, tritt er mit größeren Malereien auf und ist bis 1515 urkundlich nachzuweisen. Nur eines seiner Bilder, die thronende Madonna in Berlin, von 1489, trägt Namen und Zahl an sich. Eine Anbetung der Könige im Dom von Verona, zu welcher Giolfino die Seitenstücke und den Giebelauffsatz lieferte, zeigt starke Belastung mit Nebendingen, dabei gewöhnliche, etwas feiste Typen, brüchige Gewandung und jenes olivenartige Incarnat, wie es bei Miniaturen üblich ist, auf größeren Bildern aber krankhaft wirken muß. Allmählich verbessert sich sein Stil, so auf dem Antoniusbilde von S. Fermo in Verona und dem Hieronymus der Vittoria-

[1] Bode im Jahrbuch der Preuß. Kunstsamml., VI, 10 ff. mit Abbild.

[2] Facius, ed. Mehus, p. 47 s. Venturi im Archiv. ven., ser. II, t. XXX, 2.

[3] Vgl. die kleine Abhandlung von A. Venturi: La Data della morte di Vittor Pisano, Modena 1883. [4] Verona Nr. 52.

[5] Cfr. Bernasconi, Studj, p. 245. Frizzoni (Liberale da Verona, in Zeitschrift f. b. K. 1884, XIX, 137 ff.) beschreibt das Bild: Tod der Dido, bei Habich in Kassel.

Kapelle, dem hl. Sebastian in der Brera[1] und im Museum zu Berlin, obgleich die Formgebung noch immer trocken und knöchern bleibt. In S. Anastasia zu Verona sehen wir ein Fresco der Grablegung Christi, mit übertriebenem Schmerzausdruck. Seine späteren Bilder zeigen geringere Technik.

Giovanni Maria Falconetto (1458—1534) war zunächst Architekt, huldigte aber auch der Malerei, in der seine Leistungen jenen Liberale's nahekommen. Wegen seiner decorativen Geschicklichkeit und perspectivischen Raumgliederung hat man ihn als Schüler des Melozzo da Forlì bezeichnet[2].

Aus Liberale's Schule ist Giovan Francesco Caroto hervorgegangen, der 1470 geboren ist und in Mantua an den späteren Arbeiten der Werkstatt Mantegna's sich betheiligte. Sein bezeichnetes frühes Bild in der Galerie zu Modena, eine Madonna mit Kind und Johannes, ergibt triviale, antikisirende, dem Mantegna nachgeahmte Formen und eine Neigung zur Caricatur. Natürlicher erscheint er in zwei Bildern zu Frankfurt[3] und Berlin[4]. Seine Thätigkeit in Verona streift die mantegnesken Anklänge ab und läßt ihn mehr gewisse Typen der Schule pflegen, die er schwulstig und geziert darstellt. Die Fresken von S. Eufemia in Verona zeigen einen Fortschritt zu harmonischem Colorit, auch zu natürlicher Auffassung hin. In Mailand war Caroto für die Visconti mit größeren Arbeiten beschäftigt. Er lebte bis 1546. Die Bonsignori sind Anhänger Mantegna's und produciren bei technischer Fertigkeit wenig lebensvolle Compositionen.

Domenico Morone, geboren 1442 in Verona, gehört zu denjenigen Malern der Schule, von denen uns nur wenig bekannt ist. Jene Fresken, die er, nach Vasari, für Niccolò de' Medici zu S. Bernardino ausführte, sind erst kürzlich von der Tünche befreit worden[5]; sie zeigen an der Decke die Evangelisten, an den Pilastern des inneren Bogens die hll. Ludwig und Bonaventura, über der Thür Maria mit Kind, in den Lunetten Motive aus dem Leben des hl. Antonius u. a. Die Decoration als solche ist passend angelegt, aber von Einzelheiten belastet. Wenig befriedigen die Proportionen der Figuren, mit dicken Köpfen und schweren Extremitäten ausgestattet.

Francesco Morone ist 1473 geboren und erscheint bis 1529 in urkundlichen Notizen. Das älteste seiner Altarwerke, von 1498, befindet sich in S. Bernardino zu Verona, doch ohne die Flügel, welche in das dortige Museum gekommen sind; dann folgt die thronende Madonna in einer Blumenlaube, nebst den hll. Martin und Augustin im Vordergrunde, der Kirche S. Maria in Organo zu Verona angehörig und mit ‚Franciscus, Sohn des Dominicus Morone, 1503', bezeichnet. Aehnlich die beglaubigte Madonna

[1] Mailand Nr. 167. Auch hier ist der Hintergrund, ein Kanal mit Schiffen, höchst mühsam ausgeführt.

[2] Anon. Morelli p. 10. 12: ‚Zuan Falconetto, pittor Veronese, che fu discipulo de Melozzo da Forlì.' ‚La capelletta et la scala fu dipinta dal ditto Falconetto.'

[3] Städt. Inst. Nr. 38. [4] Berlin Nr. 40. [5] Bernasconi, Studj. p. 238 s.

in der Brera zu Mailand [1]. Des Künstlers bestes Werk finden wir in der Sacristei der genannten Kirche, S. Maria in Organo; es ist die Wand- und Deckenmalerei des viereckigen Raumes, welche Bekanntschaft mit Mantegna's Arbeiten im Palast zu Mantua vermuthen läßt. An der Decke öffnet sich wie dort eine Balustrade, von der Engel herabsehen, während vom Himmelsraum die schwebende Gestalt des Erlösers sich abhebt und innerhalb der Bogenfelder wie des Frieses Halbfiguren von Päpsten, Mönchen und Heiligen des Olivetanerordens auftreten. Wir haben hier eine der bedeutendsten monumentalen Leistungen in den venezianischen Provinzen, die an geschickter Disposition und Perspective nur hinter Mantegna's Werken zurückbleibt. 1515 lieferte Morone die Malereien an der Orgel in Gemeinschaft mit Girolamo dai Libri, und zwar die vier Gestalten des Isaias, Daniel, Johannes und Benedikt. Fernere Werke Morone's sind: die Madonna von 1520 in der Galerie zu Bergamo [2]; ein Wandbild an der Außenseite des Palastes von S. Fermo zu Verona; zwei Madonnenbilder im Museum zu Berlin [3], außerdem zahlreiche in den Kirchen Verona's zerstreute Tafeln.

Zeitgenosse Morone's war Girolamo dai Libri (1474—1556), der Sohn eines Miniaturisten, Francesco, in Verona [4], dessen Familie den Beinamen von ihrem Kunstgewerbe der Buchmalerei angenommen hat. Das früheste von ihm erhaltene Bild ist die Kreuzabnahme in Malsesine am Gardasee, ein durch geschickte Gruppirung nicht unverdienstliches Werk, aber schwer in der Gewandung und unfertig im Ausdruck, während die Farben ohne Einheit zusammengestellt sind. Das rosige, flache Incarnat erinnert noch an die Miniaturen. Einen etwas breiteren Stil erkennen wir in der Anbetung des Kindes [5], dann in der Madonna mit Heiligen, der Kirche S. Anastasia angehörig — zwei in Disposition und Linienführung tüchtige Werke. Noch bedeutender ist die jetzt im Schloß Hamilton zu Glasgow aufbewahrte thronende Madonna mit S. Leonardus, Katharina und Apollonia, nebst weiter Hügellandschaft. Das schöne Altarwerk von S. Giorgio in Verona ist schon vom Jahre 1529 und zeigt Girolamo auch als tüchtigen Landschaftsmaler, während die 1530 für S. Maria della Vittoria gefertigte Madonna, jetzt im Museum daselbst, durch breiten, freien Stil und glänzendes Colorit sich auszeichnet.

Paolo Morando Cavazzola (1486—1522) ist ein Schüler der Moroni [6] und gibt sich als solchen in der Wandmalerei der Bibliothek zu S. Bernardino in Verona zu erkennen, wo er höchst wahrscheinlich mit Michele

---

[1] Mailand Nr. 169. Vgl. über ihn Vasari V, 309. 311—313.

[2] Galerie Lochis-Carrara. [3] Berlin Nr. 46.

[4] Bernasconi, Studj, p. 289. Vasari V, 327. Seine Ausbildung hat er wohl unter Liberale, vielleicht auch bei Domenico Morone erhalten.

[5] Verona, Gal., Saal IV, Nr. 81.

[6] Vasari V, 293. 314. 317. Bernasconi, Studj, p. 274.

da Verona unter Domenico thätig gewesen ist. In S. Nazaro e Celso begegnen wir dann einem Fresco der Verkündigung, von 1510, mit den heiligen Blasius und Benedikt, welches verständige Disposition und gute Perspective erkennen läßt, ebenso wie die Taufe Christi in einer anderen Kapelle derselben Kirche, mit freier Landschaft, und eine Tafel im Museum zu Verona, die Kreuzabnahme darstellend, inschriftlich von 1517. Morone's Einfluß zeigt sich besonders in dem Bilde der Fußwaschung, demselben Museum angehörig. Daselbst auch sein bestes, letztes Altarstück, Maria in der Glorie, von 1522. Morando läßt seine Figuren oft ohne innere Impulse nur actmäßig fungiren und wiederholt auch die Typen ohne Auswahl, dabei besitzt er im Colorit eine vieltönige, aber kalte Buntheit [1].

Francesco Torbido soll, nach Vasari, bei Giorgione gelernt haben, was nicht glaublich erscheint. Die Kunstmittel, die wir z. B. auf dem Bilde der Ehebrecherin vor Christus, jetzt in der Ermitage zu S. Petersburg, verwendet sehen, oder auf dem 1516 bezeichneten Portrait der Münchener Galerie, lassen allerdings vermuthen, daß der Autor die Venezianer studirte, doch bleibt er in den Typen immer auf dem Boden seiner Heimat. Aus einem Briefe Aretino's wird ersichtlich, daß er noch 1546 am Leben war. Einige treffliche Bilder finden sich in der Galerie von Verona, so eine Madonna mit dem Kinde [2], der Erzengel Raphael mit Tobias, dort dem Moreto von Brescia zuertheilt; in S. Zeno (der erste Altar links) und im Dom von Salò. Morelli glaubt, Torbido sei durch seinen Landsmann Bonifazio mit den Venezianern bekannt geworden, dabei aber seinem ersten Lehrer Liberale treu geblieben [3].

D. Ferrara und Bologna.

Man hat die oberitalienische Kunstepoche wohl als mantegneske bezeichnet und nicht nur Veroneser, wie Francesco Caroto, Bonsignori und andere, sondern auch Künstler Ferrara's und Bologna's von der Paduaner Schule, speciell von Mantegna abhängig gemacht; aber kann man auch diesen sicher den einflußreichsten Vertreter des Realismus in Oberitalien nennen, und sind, wie oben bemerkt, zahlreiche Wirkungen und Reflexe seiner ja bahnbrechenden Studien nach verschiedenen Seiten hin nachweisbar und naturgemäß, so bleibt doch völlige Abhängigkeit ganzer Kunstschulen als solcher, Directive künstlerischen Darstellens in ganzen Provinzen, von einem Maler psychologisch undenkbar. Ebenso wie die Sprache Sache des Individuums und lokaler Eigenart ist,

---

[1] Cfr Muttoni, Dipinti di Paolo Morando, Verona 1850—1853.

[2] Verona Nr. 49. Auch das Madonnenbild mit Heiligen, Nr. 210, gehört ihm an.

[3] Die Werke rc. S. 55. Lermolieff hat die Bedeutung Torbido's überhaupt hervorgehoben.

wächst auch die Kunstform aus vielen Bedingungen heraus, während technische Mittel sich fortpflanzen und übertragen lassen. Antonello da Messina hat flämische Technik erlernt, ist aber dabei Italiener geblieben [1]; Vandyk, Rubens und Dürer weilten in Italien, wurden von dortiger Malerei angezogen und formell mehr oder weniger beeinflußt, blieben aber in ihrer Empfindung wesentlich unverändert. Die Kunstschulen der einzelnen Länder Italiens sind als lebendige Organismen zu betrachten, die sich auf provinzialem Boden entwickeln, wobei gewisse Ideale und Neigungen reifen, in talentvollen Individuen ihren Höhepunkt erreichen und absterben; aber diese Schulen werden nicht durch den Einfluß eines Fremden ins Dasein gerufen, bestimmt und zu Ende gebracht. Derartige Abhängigkeitstheorien zerstören nur die unbefangene Betrachtung originalen Werdens und jede gesunde Kritik der Objecte, aus denen heraus der Geist einzelner Richtungen zu erfassen und zu charakterisiren ist.

Die Schule von Ferrara wird erst in der zweiten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts dem Studium zugänglich, wo sie sich eigenthümlich reich zu entfalten beginnt, vertreten durch Cosimo Tura und Francesco Cossa, während nicht zu läugnen ist, daß die doctrinäre Richtung des Squarcione und die Berührung Piero's degli Franceschi der nationalen Entwicklung einige Momente zugeführt haben. Psychologisch nicht zu rechtfertigen aber dürfte die Ansicht von Crowe und Cavalcaselle [2] sein, die aus den Ferraresen ein Composit von Nachäfferei machen wollen: ‚Sie verwenden abwechselnd die afrikanischen Typen des Meisters von Borgo S. Sepolcro und die grinsenden Mienen Mantegna's, aber modeln sie durch eine Zuthat von der Schwermuth und Trockenheit der Niederländer.'

Ein unbedeutender ferraresischer Maler ist Galasso di Matteo Galegaro, welcher innerhalb der Jahre 1450—1453 mit Decorationsarbeiten für die Este beschäftigt war und 1455 eine Himmelfahrt Mariä sowie ein Brustbild des Cardinals Bessarion für S. Maria in Monte zu Bologna lieferte. Als der erste charaktervolle Realist jener Schule präsentirt sich Cosimo Tura, der seit 1457 ständig im Dienste des Herzogs von Ferrara thätig ist [3]. Die ferraresische Schule theilte sich übrigens in zwei Hälften, von denen eine mit Tura und Panetti in Ferrara bleibt, während die andere

[1] Lermolieff, Die Werke 2c., S. 125.

[2] V, 2, S. 548 f. Vgl. über die Ferraresen: Venturi, Beiträge zur Geschichte der ferrareser Kunst, im Jahrbuch der Preuß. Kunstsamml., 1887, VIII, S. 71 ff. Laderchi, La pittura Ferrarese, Memorie, Ferrara 1857.

[3] L. Cittadella, Ricordi e Documenti intorno alla vita di Cosimo di Tura detto Cosmè pittore ferrarese del sec. XV., Ferrara 1866. Danach war Cosma Sohn eines maestro Domenico calzolajo aus Guarda im Ferraresischen. Er lebte 1432 bis 1495, wie Venturi dargethan hat. 1452 kommt er zuerst als Stipendiat des Hofes der Este vor. 1467 malt er die Kapelle von S. Domenico in Ferrara. 1470 Höhepunkt seines Ansehens.

mit Francesco Cossa, durch die Bentivogli nach Bologna gezogen, in dieser Stadt den größten Theil ihres Lebens hindurch wirksam ist. Francesco Bianchi hat sich wohl zwischen 1480 und 1490 in Modena niedergelassen, während Francesco Cossa schon 1470, Lorenzo Costa um 1483 nach Bologna wanderten. Als der eigentliche Gründer der alten sogenannten bolognesischen Schule wäre also nicht der schwache Zoppo, Squarcione's Schüler, der als Lehrer Francia's gilt, sondern Francesco Cossa zu betrachten[1]. Die Fresken Lippo Dalmasio's in Bologna ergeben das Unzureichende dortiger Leistungen.

Cosimo Tura.

Von Cosimo Tura's Werken[2] sind erhalten: die Bilder zu den Thüren der Domorgel, von 1469, jetzt im Chore daselbst befindlich. Wir sehen hier die Verkündigung und den hl. Georg, wider den Drachen streitend, beide Motive unter einer Architektur von Marmor voll buntem Ornament etwas künstlich und mit vielem Kleinkram, aber nicht ohne Noblesse und Sinn für größere Wirkung aufgebaut. Die Formgebung ist spröde und dürr. Nicht minder scharf und hart gezeichnet präsentiren sich: die Allegorie des Frühlings bei Mr. Layard in London; der Herbst, noch in der Sammlung Costabili zu Ferrara; der hl. Hieronymus in der Nationalgalerie zu London[3]; die thronende Madonna in der städtischen Sammlung zu Bergamo[4]; die Wehklage um den todten Christus im Museo Correr zu Venedig[5]. Diese Bilder überragt eine mit phantastischer Architektur, Gold, Glas und Bronze nach Art der Niederländer glänzend ausgestattete thronende Madonna, von Apollonia, Katharina, Hieronymus und Augustin begleitet[6]. Am Thronsitz leuchten bronzene Reliefs und krystallene Säulen, den Hintergrund bildet eine reiche Landschaft, merkwürdig scharf sind die weißen Lichtpartien von den dunkeln Schatten gesondert; das Körperliche ist immer noch trocken, ohne Wahl der Typen und ohne geschmackvolle Proportionen behandelt; das Costüm, metallisch hart und sinnlos gebrochen, läßt die Körperform nicht zur Geltung kommen. Eigenthümlich ist der Aufbau des Thrones, den die älteren Ferraresen aus zwei durch Säulen verbundenen Theilen construiren, mit Durchblick ins Freie.

---

[1] Lermolieff, Die Werke &c., S. 128, Anm. 2.

[2] Vasari II, 143 s. Milanesi's Commentar. Baruffaldi, Vite de' pittori Ferraresi, Ferrara 1844—1848. C. Cittadella, Catalogo istorico de' Pittori etc. Ferraresi, 1782. Frizzi, Memorie per la Storia di Ferrara, 1848. Giraldi Ferrar. opp. Lugd. Bat. 1696, II.

[3] London Nr. 773. [4] Bergamo Nr. 19. [5] Venedig Nr. 9.

[6] Berliner Museum Nr. 111. Das Costüm ist von wunderbarer Pracht ungebrochener Farbentöne. Vgl. über Tura besonders: Venturi, Cosimo Tura, genannt Cosmè, im Jahrbuch der Preuß. Kunstsamml., 1888, IX, 3 ff. Harck, Verzeichniß der Werke des Cosimo Tura, ebendas. S. 34 ff. Venturi hat reiches urkundliches Material gebracht.

Stilistisch sind diesen Werken noch die hll. Sebastian und Christophorus, im Museum zu Berlin, anzureihen [1], sowie die Madonna in der Londoner Nationalgalerie [2], die Caritas bei Poldi-Pezzoli in Mailand, das dreifache Portrait bei Marchese Strozzi in Ferrara. Tura lebte 1486 mit dem Maler Teofilo zusammen, 1487 erneuert er sein Testament und schreibt 1490 an Ercole um Beistand und Protection. 1495 starb der kränkliche Meister und wurde in S. Lorenzo jenseits des Po beigesetzt. An den Fresken im Palazzo Schifanoja ist er schwerlich betheiligt, da er 1469 die Orgelflügel und die Arbeiten in Belriguardo übernommen hatte.

Francesco Cossa.

Francesco Cossa erscheint seit 1456, und zwar zuerst als Gehilfe seines Vaters, Cristofano del Cossa, bei dem Bemalen von Holzsculpturen im bischöflichen Palast zu Ferrara thätig [3]. Die in der Galerie daselbst befindlichen Tafeln, zwei Rundbilder [4], sowie andere kleinere Werke in der Galerie Costabili, sind freilich zu wenig beglaubigt, als daß wir ihm in Ferrara selbst etwas mit Sicherheit zuschreiben könnten. Später wandert er nach Bologna und erscheint alsdann dem Tura geistesverwandt, obgleich weniger phantastisch im Aufputz seiner Compositionen. Die Galerie in Bologna besitzt eine thronende Madonna [5] mit Heiligen, aus dem Jahre 1474, in jener Form der Darstellung, welche die Italiener ‚santa conversazione' nennen. Der reich ornamentirte, mit Candelabern geschmückte Sitz, der cassettirte Bogen im Hintergrund zeigen reineren Geschmack, als wir bei Tura finden. Die ganze Auffassung ist breiter, feierlicher, historischer, die Zeichnung klarer und bestimmter, auch die Typen sind gewählter [6]. Ein zweites Werk in Bologna ist das Frescobild der Madonna del Baracano, dessen Inschrift das Jahr 1472 ergeben haben soll [7]. Maria thront auf reichem Sitz innerhalb eines Porticus; zu beiden Seiten Engel, weiter unten der Stifter G. Bentivoglio mit Gattin, im Hintergrund eine felsige Landschaft. Nach alter Tradition ist hier ein früheres Bild erneuert worden [8], so daß Cossa nur für die Hauptgruppe, die Engel, die Architektur und das weibliche Portrait verantwortlich zu machen wäre. Schärfe der Umrisse, energische Modellirung und alle sonstigen Merkmale des Künstlers sind vorhanden [9]. Echte Werke Cossa's sind ferner die zwölf Apostel

[1] Nr. 1170. [2] Nr. 772. [3] Cittadella, Notizie, p. 52.

[4] Nr. 8. 9. [5] Nr. 64.

[6] Die Inschrift bei Crowe und Cavalcaselle V, 2, S. 559.

[7] Guida di Bologna, 1825, p. 230. Laderchi, Pitt. Ferrar., 1856, p. 32.

[8] G. Bossi, Archivio patrio di antiche e moderne rimembranze Felsinee, Bol. 1855.

[9] Lermolieff (Die Werke ꝛc. S. 129) schreibt dem Cossa noch das unter A. Pollajuolo in Dresden (Nr. 18) befindliche Bild der Verkündigung zu, da der Typus der Jungfrau derselbe ist wie auf dem Madonnenbild von 1474 in der Pinakothek zu Bologna. Von ihm stammt in der Kirche von S. Giovanni in Monte daselbst das schöne Glasfenster, Johannes auf Patmos, und vielleicht auch, Kapelle 5 links, ein

in der Cappella Marsili zu S. Petronio in Bologna, und der hl. Hieronymus in der Kapelle rechts derselben Kirche.

Von zeitgenössischen Malern Ferrara's ist Antonio Aleotti d' Argenta nur durch ein kleines Bild Christi in der Galerie Costabili vertreten.

Baldassare Estense von Reggio, Schloßhauptmann und Dilettant in der Malerei, vermuthlich Bastard eines Fürsten aus dem Hause Este [1], hat nur das Bildniß Tito Strozzi's, jetzt in der Nationalgalerie zu London, hinterlassen. Auch besitzen wir von ihm eine Medaille (1472). Vielleicht gehört ihm das Fuggerportrait in Venedig [2].

Stefano da Ferrara wird von Vasari Mantegna's Freund genannt. Seine Fresken im Santo zu Padua sind 1500 untergegangen; von zwei ihm zugeschriebenen Bildern der Brera erscheint nur das eine im Charakter des Tura gehalten: eine thronende Madonna mit Architektur und Landschaft. Der Anonymus des Morelli nennt ihn ‚einen guten Meister zu jener Zeit' [3].

Am Ende des fünfzehnten Jahrhunderts treffen wir zwei Maler Namens Ercole Grandi in Ferrara, von denen der eine Sohn eines Antonio de' Roberti, genannt de' Grandi war, der andere, jüngere, des Giulio Cesare de' Grandi [4]. Der erste ist 1513 nicht mehr am Leben, der zweite starb 1531 [5]. Vermuthlich war der jüngere Grandi Schüler des Costa und Roberti des Mantegna, von dem Vasari handelt, indem er die Fresken in der Cappella Garganelli zu S. Pietro in Bologna, die Predella der Tafel des Costa, jetzt in Dresden, und eine andere, für die Griffoni in S. Petronio, dem Ercole zuschreibt. Die erste urkundliche Notiz über ihn findet sich 1479, wo er unter den Salarirten des Hofes der Este auftritt und oft zur Bemalung von Truhen, Wagen &c. herangezogen wird; auch fertigt er eine Ansicht von Neapel und portraitirt Ercole I. für die Markgräfin Isabella von Mantua. Von Ercole di Giulio Cesare Grandi, der ebenfalls Stipendiat des Hofes in Ferrara, und zwar von 1492—1499 gewesen ist, stammt vielleicht die Tafel des Martyriums vom hl. Sebastian in S. Paolo zu Ferrara und eine zweite der Galerie Corsini in Rom, mit dem hl. Georg.

Die Fresken der Garganellikapelle, zu S. Pietro [6] in Bologna, sind von Vasari lebhaft beschrieben worden; danach hätte Ercole seinen angeblichen

---

stark übermaltes Madonnenbild. Im Städel'schen Institut zu Frankfurt unter Nr. 13 ein ferneres, dort unter Mantegna's Namen.

[1] Milanesi bei Vasari III, 27, nota 1. Laderchi l. c. p. 38.

[2] Mus. Correr. Venturi schreibt ihm noch den ‚Tod Mariä', im Besitz des Hauses Lombardi, zu.

[3] Anon. p. 10: ‚Questa capella era dipinta, et la pittura per esser vecchia et caduta meza, fu ruinata, per refarla de sculpture de marmi. Dipinsela Stefano da Ferrara buon maestro a que' tempi.' [4] Vasari III, 141 s.

[5] Epitaph in S. Domenico: ‚Sepulcrum egregii viri Herculis Grandi pictoris de Ferraria, qui obiit mense Julio 1531.'

[6] Vasari III. 143 heißt es ‚S. Petronio' anstatt ‚S. Pietro'.

Lehrer, Lorenzo Costa, der sie begonnen, weit übertroffen und sich als Charaktermaler, auch gewandt in Perspective und Plastik gezeigt. Daß das von Vasari gespendete Lob nicht grundlos war, ergibt eine Notiz von Lamo[1], wonach Michelangelo jene nun verlorene Malerei bewundert hätte.

Die Predellen zum Altarstück in der Cappella Griffoni[2] und zur Hauptaltartafel von S. Giovanni in Monte sind aber noch vorhanden und müssen uns zur Feststellung der künstlerischen Persönlichkeit des Malers dienen. Zwei Stücke davon besitzt das Museum zu Dresden, eines befindet sich in Liverpool, und zwar sehen wir in Dresden Christus am Oelberg, eine figurenreiche Composition, dann die Kreuztragung[3], in Liverpool eine Pietà mit der Kreuzigung im Hintergrunde. Magere, sehnige Körperformen, mit sorgfältigem Umriß, die Köpfe mürrisch im Ausdruck, scharfbrüchige Gewandung, dabei eine lasurartige, transparente Behandlung des Hintergrundes, rother, schwerer Fleischton, antikisirende Tracht, leidenschaftliche Geberdensprache bis zur Verzerrung, sind Kennzeichen dieser Bilder. Aus den zwei Stücken in Dresden wird übrigens nicht nur der Einfluß Mantegna's, sondern auch der des Giambellino auf die künstlerische Entwicklung des Ercole Roberti Grandi erklärlich[4]. Morelli schreibt ihm dann noch ein Bild im Besitz des Fürsten Mario Chigi in Rom zu, ein Motiv aus dem Leben Melchisedechs.

Der von Borso 1469 vollendete Palazzo della Schifanoja enthält noch eine Anzahl zwischen 1471—1493 gemalter Fresken, welche seit 1840 von der Tünche befreit worden sind[5]. Manche der genannten ferraresischen Künstler mögen hier thätig gewesen sein, obwohl nach einem einheitlichen Plane. Die Wände sind in drei Friese eingetheilt und enthalten Zeichen des Thierkreises, darüber heidnische Gottheiten, unterhalb Scenen aus dem Leben des Herzogs Borso, nach den Jahreszeiten geordnet, in frischen, naiven Zügen. Auf Cossa's Stil, der mit Piero degli Franceschi Verwandtschaft zeigt, weist besonders der Streifen über den Bildern: Widder, Stier und Zwillinge hin, in dem geschickte Disposition und sichere Zeichnung mit derben, knochigen Typen vorwalten, indeß die Bilder im Krebs und Löwen größere Härte der Formen bei mangelhafter Zeichnung und stumpfer Farbe erkennen lassen. Vielleicht von Tura's Schülern sind die Illustrationen zur Jungfrau und Wage, während im unteren Fries das häßliche, knappe Zeitcostüm wie auf Mantegna's Fresken in Mantua mit ängstlicher und kleinlicher Sorgfalt dargestellt ist,

---

[1] Guida di Bologna, 1560. Cfr. Graticola di Bologna, 1844, p. 31: ‚onde Michelagnolo quando era a Bologna dicea: questa Capella ch' avete qui è una meza Roma di bontà.'

[2] Vgl. Lermolieff, Die Werke rc., S. 131, Note 2. Es kann nicht Lorenzo Costa's Altarstück gewesen sein.

[3] Nr. 148. 149. [4] Lermolieff a. a. O. S. 131.

[5] Beschreibung von Milanesi bei Vasari III, 133. Vgl. Harck, Die Fresken im Palazzo Schifanoja, Jahrbuch der Preuß. Kunstsamml., 1884, V, S. 119 ff.

und überhaupt das Bildnißmäßige vorherrscht bei mangelndem Compositionstalent. Nach Crowe und Cavalcaselle läge hier eine Jugendarbeit des Lorenzo Costa vor[1].

Lorenzo Costa.

Lorenzo Costa, 1460 in Ferrara geboren, scheint nach seinen Lehrjahren in heimischen Werkstätten, vermuthlich in jener des Tura, sich auf die Wanderschaft begeben und auch Florenz berührt zu haben, da er in seinen früheren Werken Reminiscenzen an Fra Filippo und Benozzo blicken läßt. Schon 1480 siedelte er nach Bologna über, wo ihm die Bentivogli im Palast Malereien antiken Inhaltes übertrugen[2]. In S. Jacopo Maggiore jener Stadt, und zwar in der Bentivoglio-Kapelle, finden wir ein beglaubigtes Bild von 1488, eine thronende Madonna mit musizirenden Engeln, dem Stifter, seiner Gattin und elf Kindern. Die überreiche Ausstattung des Thrones im Sinne der Niederländer, mit Reliefs, Krystall und Trophäen, deutet auf Tura's Geschmack, wie er sich in dem Berliner Werke documentirt, doch zeigen sich zugleich ein reinerer und weicherer Contur, ruhigere Würde und angemessenere Proportionen. Härten sind immer noch vorhanden.

Der allegorische Bildercyklus, welcher 1490 in der Cappella Marescotti (S. Petronio) entstand, ein Triumphzug des Todes mit seinem Gefolge von Königen, Rittern, Bettlern und gemeinem Volk, läßt schon jene Milde und Gelassenheit anklingen, die später Francesco Francia auszeichnen; doch erscheint der Maler dem Thema gegenüber etwas befangen und mit unzureichender Kraft. Großartig ist zweifellos die thronende Madonna mit Kind und den hll. Sebastian, Georg, Jacobus, Hieronymus, in S. Petronio, aus dem Jahre 1482, ein Bild, in dem seltene Pracht von Reliefs, Mosaik, Goldgrund, blanken Waffen (bei S. Georg) und Costüm entfaltet ist, während umbrische Zartheit schon ausgesprochener auf Francia deutet und im architektonischen Kleinkram sich doch das ferraresische Element bemerklich macht. Diese Richtung zum Umbrier — wenn wir das milde, religiöse Element so bezeichnen dürfen — vollzieht sich nun immer mehr: so auf dem schönen Altarbilde mit reicher landschaftlicher Ferne von S. Giovanni in Monte[3], auf der Staffel zu Francia's Altarbild für die Misericordia zu Bologna, jetzt in der Brera, endlich in den herrlichen Lunettenfresken der Kapelle Bentivoglio von S. Jacopo Maggiore. Costa ist der Perugino der Schule von Ferrara.

Die Bolognesen haben aus nationaler Eitelkeit die Zeichnung zu dem schönen Altarbilde der Madonna mit den sechs Heiligen, im Chor von San Giovanni in Monte, dem Francia vindicirt, da sie dem Costa die Ausführung

---

[1] V, 2, S. 574.

[2] Baruffaldi I, 106—114. Vasari III, 131 s. C. d'Arco, Delle Arti e degli Artefici di Mantova, 1857, p. 62.

[3] Maria, thronend zwischen Gott Vater und Christus.

belassen mußten, eine Behauptung, die angesichts einer in den Uffizien zu Florenz bewahrten Federskizze[1] zu jenem Bilde ganz haltlos wird. Francia ist in seinen Handzeichnungen — von denen jene in der Albertina zu Wien (Urtheil des Paris) eine der besten ist — viel edler in den Formen, gewissenhafter in der Ausführung und auch mehr Plastiker als Maler. Man behauptet nun gewöhnlich, Francia habe nur die Technik des Malens von Costa erlernt: ohne Zweifel haben sie sich gegenseitig beeinflußt, aber doch ohne ihre Originalität, ihr Empfindungsleben einzubüßen, und daß sie in der That auch gemeinschaftlich gearbeitet haben, ist urkundlich erwiesen.

Die Glorie des hl. Petronius, jetzt in der Pinakothek zu Bologna[2], ferner die Klage um den Erlöser, im Berliner Museum[3], das Madonnenbild mit vier Heiligen, in der Londoner Galerie, zeigen dann ein Nachlassen der frischen Kraft, welche das Votivbild der Bentivoglio von 1488 auszeichnet.

Im Oratorium der hl. Cäcilia, 1481 durch Giovanni Bentivoglio gegründet, sehen wir vier Felder an beiden Seiten mit Costa's Motiven aus dem Leben der hl. Cäcilia geschmückt; die zwei Bilder enthalten den Unterricht des bekehrten Valerian und denselben, sein Gut an die Armen vertheilend, beide mit landschaftlichem Hintergrunde, schöne und ansprechende Werke in vornehmer Auffassung. Diese Kapelle bildet ein Museum provinzialer Malerei.

Nach Vertreibung der Bentivogli aus Ferrara berief 1509 Markgraf Francesco Gonzaga den Künstler nach Mantua als Maler seines Hofes mit entsprechendem Einkommen[4]. Die Halle im Palast S. Sebastiano, wo Mantegna's Triumphzüge hingen, sollte abschließende Decoration erhalten, den Schmalseiten ergänzend eine Anzahl von Zuschauern beigefügt werden. Costa malte hier den Fürsten selbst zu Pferde als Bannerträger der Kirche, von seiner Familie umgeben und beschützt von Hercules, wozu dann noch in demselben Palast Scenen aus der Geschichte Coriolans, Motive aus dem Alten Testament und Heiligenfiguren kommen. Bis 1536 ist der Maler im Dienste der Gonzaga verblieben[5]. Bekannter wurde von Costa's dasigen Werken der Musenhof der Isabella von Este, der sich jetzt im Louvre befindet, eine mit Mantegna's frostigen Allegorien verwandte, ohne Einheit zusammengebaute Composition, deren schwächliches Motiv augenscheinlich nicht des Künstlers innerer Natur entsprochen hat. Bei seinem 1536 erfolgten Tode hinterließ Costa eine Schaar von Kunstjüngern, die später unter Giulio Romano arbeiteten. In Bologna sind ihm Ercole di Giulio Cesare Grandi und Chiodarolo gefolgt, von dem ein gutes Wandbild in der Kapelle der hl. Cäcilia vorhanden ist. Von Ercole Grandi stammen vielleicht die schönen Fresken des Hauses Cal=

---

[1] Dort unter Filippino Lippi.

[2] Bologna Nr. 65. [3] Berl. Museum Nr. 115.

[4] Vas. III, 134. Sein Gehalt betrug 669 Lire und 10 Soldi jährlich von 1509—1536.

[5] D'Arco, Arti, I, 62; II, 78 s. Bei der Plünderung Mantua's, 1630, sind Costa's Malereien im Palast S. Sebastiano zerstört worden.



Francesco Francia, Der hl. Stephanus. Galerie Borghese in Rom.
(Zu S. 429.)



cagnini-Estense zu Ferrara, welche Cittadella dem Garofalo zugeschrieben hat [1]. Ein größeres, durch Restauration entstelltes Madonnenbild findet sich beim Marchese Strozzi in Ferrara, wo es den Namen des Lorenzo Costa trägt [2]; ein zierliches, kleines Stück, der Mannaregen, einst in Dudley House, jetzt im Besitz der Londoner Nationalgalerie, wovon Dresden eine alte Copie besitzt [3].

Domenico Panetti ist Zeitgenosse des Costa, nach Vasari der Lehrer Garofalo's, und zeichnet sich durch reich ausgestattete Landschaften aus; zu seinen frühesten Bildern gehört eine thronende Madonna, mit Stifterfiguren, im Dom zu Ferrara; Berlin besitzt eine Pietà, welche den mildernden Einfluß des Costa erkennen läßt. In der Pinakothek zu Ferrara befindet sich des Malers bestes Werk, eine Heimsuchung; andere in Kirchen und Privatgalerien. Als ein unselbständiger Maler präsentirt sich Coltellini. Zu den früheren Schülern des Tura mag Francesco Bianchi gehört haben, der zwischen 1440—1450 geboren ist, und dessen ältestes Bild sich im Besitz der Erben Saroli's zu Ferrara befindet [4]. 1480 siedelte er nach Modena über. Der Chronist Spaccini nennt ihn den Lehrer des Correggio, was durch vergleichendes Bilderstudium Bestätigung gefunden hat [5].

Francesco Francia.

Francesco di Marco Raibolini, genannt il Francia, wurde 1450 zu Bologna geboren [6]; den Beinamen haben wir wohl als Abkürzung von Francesco aufzufassen. Ursprünglich Goldschmied, der gefeiertste Stempelschneider und Münzmeister seiner Zeit, zuweilen auch als Architekt und Bildhauer beschäftigt, übt er seine Thätigkeit als Maler wesentlich in späteren Jahren aus. Daß er weder ein Schüler des Zoppo gewesen, noch des Lorenzo Costa, beweisen seine Jugendbilder, zumal der hl. Stephanus im Palazzo Borghese zu Rom; vielleicht hat die Berührung mit Costa und Mantegna, der 1472 in Bologna sich aufhielt, den Sinn für die Malerei geweckt, jedenfalls hat er aus dem Handwerk des Goldschmiedes den sorgfältigen Umriß, den glatten Vortrag und die gewissenhafte Ausführung übernommen [7]. Aus seinen Bildern spricht eine edle, gefühlvolle, harmonisch gestimmte Seele, die uns mächtig in

[1] Lermolieff, Die Werke &c., S. 135.

[2] Vgl. dagegen Crowe und Cavalcaselle V, 2, S. 583.

[3] Dresdener Galerie Nr. 20.

[4] Vgl. Lermolieff, Die Werke &c., S. 133 f. Man erkennt aus dem Bilde deutlich die Abhängigkeit von Tura.

[5] Cfr. Vasari IV, 110, nota 2.

[6] Vasari III, 533 ss. Calvi, Memorie di F. R. Bologna, 1812. Malvasia, Felsina pittrice, ed. di Bologna 1841, p. 42 s.

[7] Vasari p. 534.: ‚Attendendo dunque mentre stava all' orefice, al disegno, di quello tanto si compiacque, che, svegliando l' ingegno a maggior cose, fece in quello grandissimo profitto.'

ihren friedigenden Bann zieht: Vasari dürfte gewiß mit Recht den Charakter des Meisters als sanft und heiter geschildert haben, ‚so daß er in der Unterhaltung auch den Traurigsten zu fesseln und anzuregen vermochte; darum sei er geliebt worden von allen, die ihn kannten, auch von vielen Fürsten und großen Herren Italiens'.

Der Zeitpunkt, wo Francia sich ernstlicher der Malerei zuwandte, ist nicht zu bestimmen: waren doch fast alle Goldschmiede jener Zeit damit bekannt, wie die Pollajuoli, Botticelli, Verrocchio; denn die Zeichenkunst bildete die Grundlage nicht nur für den Maler, sondern auch für den Plastiker und Architekten. Darum liebte man, Pläne und Skizzen für Bauten auch von großen Malern anfertigen zu lassen, da es sich zumal um das Schöne, Harmonische und Geistreiche handelte, um das echt künstlerische Element, an dem jene Zeit ihr vornehmstes Genügen fand: die Künste berührten und durchdrangen sich gegenseitig — der antike platonische Begriff harmonischer Ausbildung ist ein besonderes Ideal der Renaissance-Bewegung, als deren vornehmster, wissenschaftlicher Vertreter der aus Verrocchio's Werkstatt hervorgegangene Leonardo da Vinci sich darstellt.

Sogleich bei seinem Hervortreten zeigt Francia jene gefühlvolle, innerliche Richtung, jenes beschauliche, träumerische Element, wie es den Grundcharakter der umbrischen Schule ausmacht; er gleicht darin dem Perugino, richtiger den alten Umbriern, denn es ist bei ihm nicht sowohl der Zug schwärmerischer Ekstase, als der einer tiefen, ruhigen Frömmigkeit ausgebildet, die den Beschauer immer gleich wohlthätig berührt. Seine frühesten Bilder, der schon erwähnte hl. Stephanus im Palazzo Borghese zu Rom, dann eine heilige Familie in Berlin[1] und ein männliches Brustbild in England[2], zeigen noch die glatte Technik des Goldschmiedes und sind frei von Einflüssen irgend einer Schule, wie denn Francia überhaupt eine durchaus originale Richtung vertritt und nicht als Composit von Lorenzo Costa und Perugino aufzufassen ist. Denn Costa bleibt, wenn wir 16 Jahre auseinanderliegende Producte seines Pinsels betrachten, doch immer er selber, mit dem festen Nerv der ferraresischen Kunst, obgleich er sich auch an Francia's milden Accorden berauscht, dann aber auf Kosten seiner herberen Originalität, während Francia für seine ruhigen Andachtsbilder aus der Tiefe seiner Seele alle Inspiration schöpft[3]. Das Handwerkliche ist immer nur die Form, deren sich der große

---

[1] Berliner Museum Nr. 125. [2] Sammlung Northwick.

[3] Merkwürdig ist, was Burckhardt im Cicerone (II, 2, S. 623) über Francia bemerkt, der ihm ebenso wie Perugino wegen der religiösen Andachtsstimmung unbequem zu sein scheint: ‚Mit dem Jahre 1490 beginnen die datirten Werke, in denen sich sogleich der Einfluß des Costa kundgibt. Die an die gleichzeitigen umbrischen Meister erinnernde Sentimentalität, auf vollere, kräftigere Bildungen übertragen, nimmt nun jenen wunderlichen Ausdruck des „Gekränktseins" an. Hauptsächlich die weiblichen Heiligen und die Madonnen scheinen dem Beschauer einen Vorwurf dar-

Künstler zum Ausdruck seiner inneren Welt bedient, die als solche mehr und mehr organisch mit dem seelischen Inhalt zusammenwächst, zuletzt als nothwendiger Theil desselben sich darstellt. Raffaels, Leonardo's, Francia's Züge, wer möchte sie nicht in allen Aeußerungen ihres Kunstlebens gleichmäßig erkennen und begrüßen als Offenbarungen großer harmonischer Naturen?

Auf den genannten frühen Bildern finden wir den Namen Bianchini's, eines Senators und Humanisten zu Bologna, der die Malweise Francia's in begeisterten Worten zeichnete; es scheint demnach hier ein ähnliches Verhältniß gegenseitiger Achtung und Freundschaft jenes Vertreters der schönen Wissenschaft mit dem Künstler geherrscht zu haben, wie wir es in Nürnberg bei Dürer und Pirkheimer finden.

Mit dem Jahre 1490 beginnen Francia's datirte Werke, die bei tiefgestimmtem Colorit große Milde des Ausdrucks an sich tragen, und in denen neben aller Weihe religiöser Kunst tüchtige Kenntniß der Architektur und Perspective sich kundgibt. Nur die Auffassung des meist ganz entblößten Christuskindes bleibt oft hinter der Würde des Gegenstandes zurück und bildet einen Mißton in den sonst so vollen Accorden religiöser Stimmung. Die thronende Madonna mit Kind, einem musizirenden Engel auf den Stufen und Heiligen zu den Seiten, nebst knieendem Stifter, für die Kirche der Misericordia zu Bologna, jetzt in der Pinakothek daselbst [1], zeigt symmetrischen Aufbau, bei voller Bildung des Körperlichen gute Proportionen, zarte und weiche Modellirung, in der Gewandung Ueberfülle an Stoff, im Vortrag Glätte, in den Farben einige Schroffheit der Gegensätze. Das geistige Leben ist das einer ruhigen Gläubigkeit, wie es die älteren Umbrier vertreten, nicht die Glut und Ekstase Perugino's, und wenn Raffael später die Madonnen Francia's für schöne und fromme Andachtsbilder erklärte, so war das keineswegs, wie Crowe und Cavalcaselle meinen [2], eine übermäßige Artigkeit; denn wir trauen Raffael bei einem so ernsten Gegenstande, wie ihn die Kunstrichtung des von ihm hochgeschätzten Francia bildet, nicht ein oberflächliches Urtheil auf Kosten der Wahrheit zu.

Auch als Portraitmaler ist der Künstler bedeutend, denn das Bildniß des Stifters Bartolommeo Felicini auf jenem Altarblatt zeigt eine meisterliche, lebensvolle Auffassung. Weitere Arbeiten jener Zeit finden sich: in der Pinakothek zu München [3] eine schöne Madonna mit zwei Engeln; in der Brera [4] zu Mailand eine Verkündigung, und in Dudley House eine heilige Familie. Der Louvre enthält das merkwürdige Bild des Gekreuzigten, mit Job am

über zu machen, daß er die Unbescheidenheit hat, sie anzusehen.' Eine Ansicht, die kein Unbefangener theilen wird, zumal nicht angesichts der besseren Werke Francia's. Woltmann und Wörmann haben in der Geschichte der Malerei (II. 314) diesen Ausdruck des ‚Gekränktseins' als classisch adoptirt.

[1] Bologna, Pinakothek Nr. 78. [2] Crowe und Cavalcaselle V, 2, S. 598.
[3] München, Pinakothek Nr. 575. [4] Mailand, Brera Nr. 142.

Fuße des Stammes ausgestreckt, eine Krone auf dem Haupte tragend, dort wohl als Vorbild des unschuldig leidenden Erlösers gedacht, wie auch die Aufschrift des sich um das Kreuz windenden Streifens bekräftigt: ‚Majora sustinuit ipse.'

Von 1499 stammt das für Giovanni Bentivoglio gemalte große Altarstück in S. Jacopo Maggiore zu Bologna, die thronende Madonna, von musizirenden Engeln begleitet und von den hll. Florian, Augustin, Johannes Evangelist und Sebastian verehrt[1], ein Werk voll Hoheit und großartiger Würde, in reinen, harmonischen Formen und Linien aufgebaut und von tiefer Glaubenskraft beseelt. Die Gewänder sind einfacher und flüssiger geworden, der Contur fester, die Töne werden in milden Übergängen verschmolzen, das Colorit ist zu sanfter Wärme gestimmt. Hier denken wir an Bellini's weiche Accorde.

Francia's Stil ist hiermit nicht abgeschlossen, denn das Votivbild für Galeazzo Bentivoglio, die Anbetung des Kindes darstellend, nebst dem Portrait des Stifters im Johannitergewand, vor einer schönen, offenen Landschaft, zeigt eine größere Breite des Stils, charaktervolle Kraft und ernste, getragene Stimmung. Cossa malte die Predella[2].

Diesem Werke gleichen der von Engeln im Grabe gestützte Erlöser[3] und die thronende Madonna mit vier Heiligen in der Pinakothek zu Bologna[4]. In deutschen Galerien finden wir aus jener Zeit: in Berlin eine Madonna in der Glorie mit sechs Heiligen, von 1502, einst für die Kirche der Osservanza in Modena bestimmt[5], leider zu stark übermalt; in München: Maria vor der Rosenlaube, das Kind anbetend, sehr zart im Silberton der Farbe[6] und edel in der Auffassung. Zu den besten Arbeiten Francia's gehört dann die Madonna mit den hll. Laurentius und Hieronymus in der Ermitage zu S. Petersburg[7] und die thronende Jungfrau mit vier Heiligen in S. Martino zu Bologna, mit sehr schlanken Figuren, die an Costa erinnern.

Crowe und Cavalcaselle nehmen für die weitere Phase in Francia's Stilentwicklung zum Dramatischen hin einen Besuch zu Florenz in Anspruch, um die aus der Kreuzabnahme in der Galerie zu Parma sprechende Auffassung zu motiviren, ähnlich wie bei Perugino nach seinem Contact mit den Florentinern eine größere Beweglichkeit auftritt. Dicht unter dem hochragenden Kreuz sitzt hier Maria, den Leichnam Christi auf ihrem Schoße haltend, dessen Schultern Johannes stützt, während Magdalena die Füße ergreift. Seitwärts steht Nicodemus, auf der anderen Seite eilt eine der heiligen Frauen mit offenen Armen auf die Gruppe zu. Den Hintergrund bildet

[1] Inschrift: ‚Johanni Bentivoglio II. Francia Aurifex pinxit.' Lamo, Graticola, p. 36.

[2] Pinakothek zu Bologna Nr. 81. [3] Ebendas. Nr. 83.

[4] Ebendas. Nr. 80. [5] Berliner Museum, Nr. 122.

[6] München, Saal, Nr. 577. [7] S. Petersburg, Erm. Nr. 19.

eine schöne Thallandschaft. Ein Anklang an Perugino liegt zweifellos vor, denn die Vertheilung der heiligen Personen um den Leichnam Christi ist dieselbe wie auf dem bekannten Werke des umbrischen Meisters, auch erinnern daran die gedehnten Proportionen des Christuskörpers, seine etwas steife Haltung. Ein wirklicher Zug von Erregung, der sich in der herbeieilenden Frau zur Heftigkeit steigert, tritt hier zum erstenmal auf.

Daran schließt sich das Altarbild von S. Frediano, jetzt in der Nationalgalerie zu London [1], welches Züge mit sich bringt, die uns an Leonardo denken lassen. Maria mit Kind und Anna thronen gemeinschaftlich unter einer Bogenhalle, dem Christuskinde hat sich der kleine Johannes genaht und reicht ihm das Kreuz dar, während Sebastian, Paulus, Laurentius und Romuald die Gruppe schließen. Die Composition ist hier zu großer Freiheit und leichter Anmuth bei hohem Adel der Auffassung in Typen und Linienführung entwickelt, die Figuren sind von reiner, holdseliger Schönheit. Ergreifend wahr ist besonders in der Lunette der todte Christus auf dem Schoße der Mutter, von zwei Engeln gestützt und beklagt. Jener Blütezeit des Künstlers möchte dann ferner die stattliche Krönung Mariä im Dom zu Ferrara angehören. Alle Schwierigkeiten der Technik, zumal nach coloristischer Seite hin, sind nun überwältigt, der Sinn für das Sfumato, für Anwendung der Lasuren, für zarte Abtönung steigert sich, die Formsprache ist wahrer und überzeugender geworden. Man mag das aus einer Berührung mit Raffaels Werken erklären; vielleicht war Timoteo Viti, der treffliche umbrische Maler, der so viel Verwandtes mit Raffael hat, Vermittler jener Erfolge [2], da er zur Erlernung der Goldschmiedekunst und Malerei von Urbino nach Bologna gekommen war und vier Jahre dort verweilt hatte. Im Tagebuch Francia's findet sich unterm 4. April 1495 die Bemerkung: ‚abgereist mein theurer Timotheus; möge Gott ihm alles Gute und Glück verleihen' [3]. Beide Künstler standen also in gutem Verhältniß zu einander. Daß Timoteo Viti nicht als Schüler oder Nachahmer Raffaels aufzufassen ist, möge schon jetzt betont werden. Die offene, liebenswürdige Künstlernatur desselben hatte sich ja, wie aus dem Tagebuch Francia's zu ersehen, die Neigung seines Lehrers voll erworben; daher ist es sehr wahrscheinlich, daß die gegenseitige Achtung und Freundschaft, welche später zwischen dem jungen Raffael und Francia bestand, durch Timoteo vermittelt wurde. Als dieser nach Urbino zurückkehrte [4], traf er dort den zwölfjährigen Raffael; es liegt deshalb recht nahe, zu glauben, daß letzterer sich seinem 15 Jahre älteren Landsmann anschloß und von diesem auf Francia hingelenkt wurde, der mit seinem Schüler Timoteo wohl brieflich

[1] London Nr. 179.

[2] Vgl. Lermolieff, Die Werke &c., S. 343.

[3] Malvasia, Felsina, ed. di Bologna 1841, p. 52: ‚partito il mio caro Timoteo, che Dio li dia ogni bene e fortuna.'

[4] Cfr. Pungileoni, Elogio stor. di Tim. Viti, Urbino 1835, p. 5.

im Verkehr stand. So wird es erklärlich, daß Giovanni Bentivoglio von Raffael ein Bild erhielt, und daß Francia für Guidobaldo von Urbino eine Lucrezia malte. Raffaels Beziehungen zu Francia erkennen wir aus dem Schreiben vom 5. September 1508, worin er den Empfang von dessen Portrait bestätigt[1], ihm sein eigenes zusagt und eine Zeichnung überschickt, mit dem Wunsche, dafür die ‚Judith' zu erhalten. Er fügt hinzu, ‚der Cardinal Riario und der Datarius verlangten lebhaft ihre bestellten Madonnenbilder, von denen er sich denselben Genuß verspreche, wie von früheren, da er von keinem Maler je schönere, frömmere und besser ausgeführte Andachtsbilder gesehen habe'. Die ungeschminkte, achtungsvolle Sprache des Briefes macht es unmöglich, hier an eine bloße Redensart zu denken[2]; Unaufrichtigkeit liegt überhaupt nicht im Bereich einer großen, idealen Künstlerseele, um so weniger, wenn die Beziehungen beider Maler sich auf Timoteo's Berichte an seinen jüngeren Gefährten stützten. Daß Raffael und Francia sich in Bologna 1505 oder 1506 kennen lernten, wird nicht mit Unrecht von Passavant angenommen[3].

Von den zahlreichen Wandbildern des Künstlers für die Bolognini, Bentivogli und Paolo Zambeccaro ist nichts auf uns gekommen, nur die Arbeiten im Oratorium der hl. Cäcilia, vor 1509 vollendet, sind noch übrig[4]. Wir finden hier die Verlobung der Martyrin mit Valerian unter einem Porticus, dahinter eine offene Landschaft, dann die Beisetzung ihrer Leiche, welche von drei Personen getragen und in einen Sarkophag versenkt wird; in der Luft der Engel mit der abgeschiedenen Seele, im Hintergrund wieder ein sich öffnendes Thal. Als Composition ist die Verlobung der Heiligen bedeutender und einheitlicher, auch findet sich hier eine bei Francia seltene Mannigfaltigkeit des Ausdrucks, während die Grablegung etwas zu viel Anmuth und Weichheit auf Kosten der Handlung darbietet. Einzelne Figuren tragen raffaelischen Charakter an sich.

Die Vertreibung der Bentivogli beraubte Francia seiner vornehmsten Gönner[5]. Raffael tröstet ihn darüber in einem 1508 abgefaßten Briefe und versichert ihn seiner größten Theilnahme. Und in der That, die Verhältnisse gestalteten sich auch unter Julius II. nicht ungünstig für ihn, er blieb Münzmeister, fertigte die Stempel und setzte seine malerische Thätigkeit fort, indem er nun in der Stilweise verharrte, wie sie sich in seinen letztgenannten Werken

---

[1] Vasari III, 552. Zuerst von Malvasia publicirt. Ed. cit. p. 47.

[2] Crowe und Cavalcaselle (V, 2, S. 598) nehmen erst übermäßige Artigkeit an, dann (S. 607) sprechen sie von der innigen Verehrung Raffaels für Francia.

[3] Raffael I, 95.

[4] G. Frizzoni, Gli affreschi di S. Cecilia in Bologna nel giornale Il Buonarotti, 1876, fasc. di luglio, p. 125 ss.

[5] Vasari III, 540. Raffael schrieb dem Francia: ‚Fatevi intanto animo, valetevi della vostra solita prudenza et assecuratevi che sento le vostre afflittioni come mie proprie.'

darstellt. 1509 entstand die Taufe Christi, jetzt im Museum zu Dresden[1], ein klares Bild mit Silberton, gleichwie die ähnliche Composition in Hampton Court; 1515 die Pietà des Turiner Museums, ferner eine Madonna mit Kind und dem kleinen Johannes, in der Galerie zu Parmo, ein Bild, das schon Züge von Schwäche oder Schülerhand erkennen läßt.

In jener Zeit kam Raffaels hl. Cäcilia nach Bologna. Cardinal Pucci, der Freund des Urbinaten, hatte Leo X. auf seinem Zuge nach Bologna begleitet und wurde veranlaßt, in einer der schönsten Kirchen der Stadt, S. Giovanni in Monte, ein Bild der hl. Cäcilia zu stiften. Als es vollendet war, sandte man es an Francia, mit der Bitte, die Aufstellung zu überwachen. Vasari's Märchen von der Ergriffenheit des Künstlers angesichts dieses Bildes, die ihn dem Tode entgegengeführt habe, wird durch die Thatsache widerlegt, daß Francia erst 1518 gestorben ist[2]. In der Chronik der Seccadenari heißt es, er sei von stattlicher Erscheinung gewesen und von großer Beredsamkeit, obzwar nur als Sohn eines Tischlers geboren[3].

Von Francia's Söhnen folgten Giacomo und Giulio der Kunst ihres Vaters, ohne seine Leistungen zu erreichen; im Gegentheil haben wir das Schwache, das hin und wieder in des Meisters Bildern sich bemerklich macht, ihnen zuzuschreiben. Nicht von Giacomo, sondern von Tamarozzo stammen die zwei Fresken in S. Cecilia zu Bologna, die Taufe Valerians und das Martyrium der Heiligen, welche sich durch geringere Zeichnung, Mangel an Leben und gedrungene Körperverhältnisse von den Werken Francia's unterscheiden. In einzelnen Bildern, so den Arbeiten von S. Stefano, dem Gekreuzigten zwischen Hieronymus und Franciscus, einer Madonna in der Galerie zu Bologna[4]; in den Madonnen des Pitti zu Florenz; der Brera[5]; in der Allegorie der Keuschheit zu Berlin[6], erhebt sich Giacomo zu besserem Vortrage. Mit seinem Bruder Giulio scheint er, den vereinten Signaturen nach, zuweilen auch gemeinschaftlich gemalt zu haben. Von Giulio ist nur in der Galerie zu Bologna ein Bild zu finden, die Ausgießung des Heiligen Geistes[7].

---

[1] Dresdener Museum Nr. 437.

[2] Vgl. die Berichte der Chronisten in den Mem. des Calvi und bei Milanesi, Vasari III, 547 s., nota 4.

[3] Die Chronik des Niccolò Seccadenari erwähnt: ‚1517. Morse Maestro Francesco Francia, miglior orefice d'Italia et buonissimo pittore, giojelliere, bellissima persona, et eloquentissimo, benchè fosse nato di un maestro falegname, nella cappella di Santa Caterina di Saragozza.' Cfr. Vasari l. c. Ebenso berichten Cristoforo Saraceni und die Bottrigari in ihren Chroniken, so daß Malvasia's Angabe hinfällig wird, Francia habe bis 1522 gelebt.

[4] Bologna, Pinakothek Nr. 84 [5] Brera Nr. 101.

[6] Nr. 271. In Giacomo's Bildern ist der Einfluß Dosso's sicher zu erkennen. Vgl. über die Söhne Francia's Malvasia l. c. p. 51 s.

[7] Bologna, Pinakothek Nr. 88. Uebermalt.

Von den Kunstgenossen der jüngeren Francia sind zu nennen: Amico Aspertini, ein Schüler Costa's, der in S. Cecilia zwei nicht unschöne Wandbilder lieferte, zuweilen barock und phantastisch auftritt und es liebt, seine Producte mit Gold aufzuputzen und durch Nebendinge anziehend zu machen. Sein bestes Werk ist vielleicht die Malerei in der Kapelle von S. Frediano zu Lucca, Geschichten des Volto santo. Mit seinen Portraits kommt er dagegen dem Costa oft sehr nahe und ist schwer von jenem zu unterscheiden [1]. Viel früher als die Wandbilder in S. Cecilia ist das große Altarbild in der Pinakothek anzusetzen.

Ein anderer Maler aus der Schule des Francia ist Bartolommeo Ramenghi aus Bagnacavallo, der zunächst, wie seine Zeitgenossen, Giacomo und Giulio, an Francia sich anschließt, später aber dem Dosso nachgeht.

Girolamo Marchesi da Cotignola ist weniger ein Schüler des Francia, als seiner Landsleute, der Brüder Francesco und Bernardino Zaganelli aus Cotignola, wie seine Werke aus der Frühzeit, z. B. die Grablegung in Pesth, beweisen.

Von allen Schülern Francia's hat Timoteo Viti seines Meisters edlen, reinen Geist nur allein verstanden. Giovan Maria Chiodarolo [2] war neben Tamarozzo in S. Cecilia thätig. Ersterer malte dort das Verhör der Heiligen — wovon sich die Skizze in den Uffizien (unter Filippino Lippi's Namen) befindet —, letzterer ‚die Taufe Valerians' und ‚Marter der hl. Cäcilia'.

Timoteo Viti.

Dieser nicht zu unterschätzende Maler wurde 1467 in Ferrara als Sohn des Bartolommeo della Vite aus Urbino und der Callitpe, Tochter des Malers Antonio da Ferrara, geboren [3]. Da sein älterer Bruder Pierantonio, später Arzt, in Bologna studirte, nahm er den Timoteo zu sich, der 1490 in die Werkstatt Francia's eintrat und dort, in treuer Anhänglichkeit an seinen Lehrer, bis zum 4. April 1495 geblieben ist, indem er sich der Zeichenkunst und Malerei zuwandte, nachdem er ein Jahr lang als Goldschmied gearbeitet hatte. Am Tage, wo er Francia's Haus verließ, schrieb dieser in sein Tagebuch, daß ‚sein lieber Timoteo abgereist sei, und daß er ihm alles Gute und Glück wünsche für seinen ferneren Lebensweg' [4]. Vasari's Notiz, Timoteo

---

[1] Lermolieff, Die Werke ꝛc., S. 283 f. Von Guido Aspertini befindet sich eine Anbetung der Könige in der Pinakothek zu Bologna, welche ferraresische Technik erkennen läßt.

[2] **Malvasia l. c. p. 54 s.**

[3] Vasari IV, 489 ss. Pungileoni, Elogio stor. di Timoteo Viti da Urbino, 1835. Malvasia, Felsina, p. 51 ss. Kritische Würdigung Timoteo's bei Lermolieff, Die Werke ꝛc., S. 331 ff. A. Lazzari, Memorie di Timoteo Viti, Urbino 1800.

[4] Malvasia p. 52: ‚1490 adì 8 luglio. Timoteo Vite da Urbino preso in nostra bottega il primo anno senza niente, per el segondo a rasone di sedesi fiorini

habe in Bologna seines Landsmannes, des neuen Apelles, Werke gesehen, ist also grundlos; denn Raffael war damals 11—12 Jahre alt, und von seinen Bildern sind die hl. Cäcilia, für S. Giovanni in Monte, und die Vision Ezechiels, für Vincenzo Ercolani, nicht vor 1516, resp. 1510, nach Bologna gekommen [1]. Von der Erzählung Vasari's ist nur richtig, was er über die Manier Timoteo's bemerkt, daß sie derjenigen ähnlich sei, welche (später) Raffael, sein jüngerer Landsmann, entfaltete [2]. Morelli zieht daraus den richtigen Schluß, daß dem Biographen die künstlerische Entwicklung Raffaels nur sehr oberflächlich bekannt war und daß er, wie öfters, den Weg historischer Thatsachen aufgab, sich im Gestrüpp der Conjecturen verlierend. Die Chronologie mußte ihn belehren, daß Raffael nicht der Lehrer seines um so viel älteren Landsmannes sein konnte. Vasari behauptet dann ferner, die Jugendwerke des Timoteo hätten ihn in kurzer Zeit so berühmt gemacht, daß Raffael ihn nach Rom kommen ließ und bei den Sibyllen beschäftigte. Timoteo habe in Rom viel Geld erworben, sei aber, vom Heimweh getrieben, nach Urbino zurückgekehrt (also um 1519), wo er eine Ehe schloß und seiner Familie halber beständig verblieben sei. Dieser ganze Bericht ist bis auf das Verbleiben in Urbino völlig erdichtet; denn Timoteo hat schon 1501 mit Girolama, der Tochter eines Urbinaten Namens Guido Spaccioli, sich vermählt, worauf er bis 1510 seine Vaterstadt nicht mehr verließ. Wie sehr er bei den Mitbürgern in Achtung stand, beweist seine Ernennung zum Prior 1508 und 1513; er selbst gehörte einer angesehenen Bürgerfamilie an, erhielt verschiedene Aufträge für die herzoglichen Schlösser und zählte 1518, als Raffael die Sibyllen in S. Maria della Pace malte, fast 50 Jahre, ein Alter, in dem ein angesehener Mann nicht als Gehilfe nach Rom wandert, um dort Geld zu erwerben. Trotzdem will Passavant [3] die Propheten in jener Kirche dem Timoteo zuerkennen, da sie schwächer seien als die Sibyllen und die Ausführung eines Gehilfen verriethen.

Es scheint allerdings sonderbar, wie der bevorzugte Schüler Francia's solcher Mißachtung anheimfallen konnte, daß auch Crowe und Cavalcaselle ihn zum Handlanger Raffaels degradirten, indem sie ihm die Propheten in S. Maria della Pace und an den Sibyllen ‚untergeordnete Theile' zuschrieben [4]. Die Sibyllen sind übrigens derartig übermalt, daß sie fast nur noch als Composition in Betracht gezogen werden können.

---

a ogni trimestri, e al terzo, e altri seguenti a fatture, e in sua libertà l' andare e lo stare così d' accordo.' ‚1491 adì 2 settembre, Fatti i conti, e saldato con Timoteo Vite da Urbino di commune concordia, vole fare il pictore, e però posto su lo Salone co' gli altri discepoli.'

[1] Lermolieff S. 331, Note 1.

[2] Vasari l. c. p. 493: ‚pigliando una assai vaga maniera e molto simile a quella del nuovo Apelle suo compatriota.'

[3] Raffael I, 157. [4] Raphael, Deutsche Ausgabe, Leipzig 1885, II, 170.

Aus der Zeit von Timoteo's Aufenthalt in Bologna ist ein sicheres Werk nicht vorhanden; das erste, in dem wir seinen Charakter als Maler beurtheilen können, ist das auf Bestellung des Marino Spaccioli von Urbino gemalte Temperabild einer Maria mit Kind und einem musizirenden Engel, nebst den hll. Vitalis und Crescentius. Es wurde sehr mißhandelt und gehört jetzt der Brera zu Mailand. Passavant bemerkt [1], man habe hier lange ein Werk Raffaels sehen wollen, bis spätere Documente den Sachverhalt aufgeklärt hätten, obgleich doch Vasari es als erste Arbeit Timoteo's in Urbino nach seiner Rückkehr von Bologna ausdrücklich anführt und beschreibt [2]. Es entstand also zwischen 1496 und 1500, in der Zeit, wo Timoteo der Familie Spaccioli freundschaftlich näher trat. Passavant wollte bei den Köpfen der Jungfrau und der Heiligen Anklänge an Perugino und an Francia finden, in der That erinnern sie an letzteren und an Costa. Timoteo verläugnet nicht seinen Meister, sowohl in Formgebung als in der Malweise. Aber auch hier fehlt, zumal bei der graziösen Figur des S. Vitale, nicht eine gewisse Verwandtschaft mit Raffael, daher man das Bild letzterem zugeschrieben hat. In alterthümlicher Art sind die Lichter auf der Gewandung mit Gold markirt.

Eine andere Tafel, im Privatbesitz zu Mailand, die hl. Margaretha, mit Palmzweig und dem gefesselten Drachen, erinnert in Typus und Stellung an Francia, während das sanftgeneigte Oval uns an die Madonna del Granduca denken läßt. Die Zeichnung hierfür diente dem Maler auch zu der hl. Apollonia im Altarblatt der S. Trinità in Urbino, welches jetzt, leider kläglich zerstört, der städtischen Galerie daselbst angehört. Nach Crowe und Cavalcaselle, die den Autor etwas kalt abfertigen [3], ‚da er sich selten über die gewöhnliche Modellmalerei erhoben und häufig ins Triviale und Hausbackene verfallen sei', ist hier eine Annäherung an raffaelesken Stil zu erkennen. Morelli schrieb dem Timoteo noch jenes bekannte kleine Bild zu [4], jetzt im Louvre, welches den unbekleideten Apollo darstellt, wie er dem Flöte blasenden Marsyas zuhört, hat es aber später Perugino zuerkannt. Unter die Werke der Frühzeit rechnet derselbe Kritiker eine im Museo Correr zu Venedig befindliche Sammlung von 17 Majolikatellern, mit Scenen mythologischen Inhalts, welche Francia-Costa'sche Formgebung besitzen [5].

Diesen Werken schließt sich die Immaculata, mit den hll. Sebastian und Johannes Baptist, in der Mailänder Brera, an [6]. Das Motiv ist symbolischen Charakters: Maria steht mit gefalteten Händen und geneigtem Haupt inmitten

---

[1] A. a. O. S. 329. [2] Vasari l. c. p. 494.

[3] Ital. Malerei V, 2, S. 619.

[4] A. a. O. S. 376. Die neuere Anschauung des jetzt verstorbenen Kritikers in: Die Galerien Borghese und Doria Panfili in Rom, Leipzig 1890, S. 134. Vgl. auch Repertorium V, 152.

[5] Abbildung des musizirenden Orpheus bei Lermolieff, Die Werke &c., S. 358.

[6] Nr. 204.

einer offenen Thallandschaft, während der Täufer an ihrer Seite auf sie hindeutet und der gefesselte Sebastian im Profil sich darstellt. In der Luft der Engel, oben die herabschwebende Figur des göttlichen Kindes mit einem Kreuze, darunter die Taube des Heiligen Geistes. Raffaelische Anklänge sind auch hier vorhanden.

Im Jahre 1504 entstand das Altarbild für des Bischofs Arrivabene Grabkapelle im Dom zu Urbino. In der oberen Hälfte dieses trefflichen Werkes sehen wir die Bischöfe Thomas und Martin, darunter die Portraitfiguren des Stifters und des Herzogs Guidobaldo, beide knieend. Neben sorgfältiger Zeichnung begegnet uns hier ein feiner, rosiger Fleischton mit silbergrauen Schatten. Alles bekundet einen zartempfindenden, durchgebildeten Maler. Umbrische Formsprache beginnt hier schon die Weise Costa's und Francia's zu verdrängen.

1508 entstand, und zwar ebenfalls für den Dom in Urbino, die heilige Magdalena, welche jetzt der Pinakothek in Bologna angehört [1], ein nicht minder gewissenhaft behandeltes Werk. Von 1518 und 1521 sind: das Nolimetangere, mit dem Erzengel Michael und Antonius Abbas als Zuschauer, und die hl. Magdalena in einer Landschaft, von Engeln umgeben, im Dom zu Gubbio. Vielleicht gehört dem Timoteo auch noch die unter Giovanni Santi's Namen in der Sacristei des Domes von Urbino aufbewahrte Geburt Christi an.

In den besprochenen Werken kommen uns nun zweifellos Anklänge an Raffael entgegen, so daß man sich fragen muß: Woher stammt dieser eigenartige Zug, der so ausgesprochen ist, daß man in gewissen Bildern Timoteo's die Hand des großen Urbinaten vermuthete? Wenige Jahre nach seiner Rückkehr in die Heimat fertigt der Künstler eine Madonna mit derartigen Anklängen, wo doch Raffael noch so jung war, daß von einer Nachahmung desselben nicht die Rede sein kann. Und nachdem letzterer um 1500 Urbino verlassen, kehrt er nur vorübergehend, 1504 und 1506, in die Heimat zurück, während Timoteo seit 1501 ansässig ist und sein Haus nicht mehr aufgibt! Wie wäre somit ein Abhängigkeitsverhältniß des um 15 Jahre älteren, völlig ausgebildeten Künstlers von Raffael anzunehmen? Morelli hat mit der Annahme, der junge Raffael habe sich seinerzeit an den in der Schule Francia's vollendeten älteren Freund angeschlossen, die Sachlage richtiger erfaßt. So, meint derselbe, würden sich auch die vielen kleineren Uebereinstimmungen in Händen, Faltenwurf, Kopfstellung 2c. leichter erklären lassen. Allerdings dürfte man die thronende Madonna in Berlin [2] und den malenden Lucas in der Akademie zu Rom nicht, wie Crowe und Cavalcaselle thun, einem so anmuthigen Darsteller zumuthen [3], wie sich Timoteo in beglaubigten Werken präsentirt.

---

[1] Vasari IV, 497. Das Bild wurde von Lodovico Amaduzzi bestellt. [2] Nr. 120.
[3] Vgl. auch Lermolieff (Galerien Borghese und Doria, S. 33 f.) über die Madonna in der Turiner Galerie, deren gefälschte Inschrift veranlaßte, jenes schwarze

Nach Vasari hätte derselbe noch viele Räume im herzoglichen Palast decorirt, auch einen antiken Triumphbogen für die Vermählung der Herzogin Eleonora Gonzaga entworfen. Er soll von Natur heiteren Charakters und ein Freund der Musik gewesen sein, geschickt im Lautenspiel und in der Improvisation. Am 10. October 1523 endigte sein Leben [1]. Timoteo hinterließ zwei Söhne, Giovanni Maria, welcher Cleriker wurde, und Pietro, der seinem Vater in der Malerei nachfolgte, von dem auch Pungileoni einige Bilder in Urbino aufzählt.

In Parma haben die Canozzi, welche zu Padua durch Intarsien berühmt wurden, einige Wirkung im Umkreis ihres Einflusses ausgeübt zu Gunsten einer hölzernen und veralteten Technik. Dann tritt Jacopo d' Ilario Loschi auf, seit 1459 urkundlich genannt und 1504 in Carpi verstorben. Von ihm rührt eine Madonna in der Servitenkirche daselbst her, die jetzt verloren ist, doch befindet sich eine andere, von 1471, in der Galerie zu Parma, die durch unschöne, gedehnte Formen sich bemerklich macht. Derartige Figuren sind in Wand- und Tafelbildern häufig anzutreffen als Arbeiten des Jacopo und des Bartolommeo Grossi. Von Bernardino, Jacopo's Sohn, der meist in Carpi thätig war, findet sich in der Galerie zu Modena ein Altarblatt aus dem Jahre 1515 [2].

Filippo Mazzuola gehört jener Künstlerfamilie an, die sich später ganz Correggio zuwandte. Von ihm besitzen wir in der Galerie zu Parma eine Madonna mit den hll. Franciscus und Johannes Baptist, aus dem Jahre 1491, dann im bischöflichen Palast eine Taufe Christi mit fünf assistirenden Heiligen, und eine Pietà, von 1500, im Museum zu Neapel. Die mageren Gestalten, mit fehlerhaften Proportionen und harter Gewandung, präsentiren sich wenig ansprechend, auch fehlt Kenntniß der Perspective. Seine besten Leistungen sind: die thronende Madonna in Berlin, mit Clara und Katharina, dann zwei männliche Bildnisse, eines in der Brera [3], das andere im Palazzo Doria zu Rom, beide mit Inschrift versehen. Ein drittes Portrait, im Hause Borromeo zu Mailand, auf dessen Zettel der Name des Autors weggelöscht und durch Leonardo ergänzt ist, scheint ihm ebenfalls anzugehören [4].

Mazzuola's Schüler, Cristoforo von Parma, genoß den Unterricht Bellini's in Venedig und ist dort mit einem Altarbild in S. Maria della

und häßliche Gemälde für das Werk des Timoteo zu halten und demnach den liebenswürdigen Meister zu verdammen und ihn für unwürdig zu erklären, der Lehrer Rafaels gewesen zu sein.'

[1] Vasari IV, 499. Einige von Vasari nicht genannte Werke finden sich notirt bei A. Lazzari, Memorie di Timoteo Viti.

[2] Crowe und Cavalcaselle V, 2, S. 624. [3] Nr. 241.

[4] Lermolieff, Die Werke rc., S. 460 f.

Salute vertreten[1]. Seine Figuren sind schlanker und feiner, als die des Lehrers, aber wenig lebensvoll und mit Stoff überladen. 1496 wird er Meister in Parma, wo er bei der Decoration der Sala del Consorzio eine thronende Madonna, mit Hilarius und Johannes Baptist, nebst musizirenden Engeln fertigte, die in der breiten Licht- und Schattenführung, welche die Haltung bestimmen, schon auf Correggio vorbereitet. In der Sacristei von S. Giovanni finden wir von ihm noch zwei Engel, und in der Kirche eine stark übermalte Anbetung der Könige.

E. Lombardisch-piemontesische Malerei.

Brescia, die Heimat des großen Montagna, zeigt erst in der zweiten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts Anfänge einer Kunstblüte, ebenso wie Bergamo. Allerdings lebte schon zur Zeit des Veronesers Alticchiero da Zevio in jener Stadt ein Maler Namens Ottaviano Prandino, und Michele Savonarola, der Chronist von Padua, behauptet, daß er mit Alticchiero den Gigantensaal im Palazzo del Capitanio in Padua geschmückt habe; aber wir besitzen von ihm keine weiteren Nachrichten, ebenso wenig als von Bartholinus, den Elia Capriolo in seiner Chronik von Brescia erwähnt.

In der zweiten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts endlich tritt der Realist Vincenzo Foppa in seiner Vaterstadt Brescia auf und legt die Fundamente einer Malerschule[2]. Dieser nimmt sowohl in der dortigen Malerei als in der von Mailand etwa dieselbe Stellung ein, welche in Padua und Mantua dem Mantegna, in Verona dem Montagna, in Ferrara dem Cosimo Tura zukommt. Aus Foppa's Schule geht dann, neben untergeordneten Talenten aus Brescia, Floriano Ferramola hervor, welcher der Lehrer des großen Moretto geworden ist[3].

Zwei Richtungen machen sich in der Malerei jener Gegenden Norditaliens im Laufe des fünfzehnten Jahrhunderts geltend: die idealere, welche an dem stilvollen Charakter des Trecento möglichst festhält und ruhige Würde, holde Erscheinung, flüssigen Faltenwurf mit höherer Lebenswahrheit und volleren Formen zu versöhnen bemüht ist, eine Richtung, die in Borgognone gipfelt, und die realistische, welche nach Mantegna's Vorgang in scharfer Charakteristik ihre Hauptaufgabe sucht und darin bis zum Unschönen, zur Verzerrung und Grimasse vorschreitet. Hier sind Foppa, Buttinone, sowie Macrino d'Alba die Führer.

---

[1] Gaye II. 71: ‚Christofalo da parma depentor, comenza adì I marzo 1489' etc.

[2] Vasari II, 448: ‚Vincenzio di Foppa pittore in quel paese di non piccola stima.' Vgl. Note 3 von Milanesi.

[3] Lermolieff a. a. O. S. 441. Vgl. über die oberital. Schulen Fenaroli, Dizionario degli Artisti Bresciani, Brescia 1877. Michele Caffi im Archivio storico lomb. V (1878) p. 96 ss.

Vincenzo Foppa.

Vincenzo Foppa's[1] Geburtsjahr ist ungewiß. 1461 war er in Pavia ansässig. Daß er ein Zögling Squarcione's gewesen, möchte die sichere Anwendung der Perspective, das energische Formgefühl und sein Studium der Natur wie der Antike wohl vermuthen lassen. Leider fehlen uns zu weiterer Beurtheilung jene großen historischen Malereien, die er in verschiedenen Städten Oberitaliens ausführte, sowie die religiösen Wandbilder in Pavia.

Von mehreren Arbeiten in der Kirche S. Maria di Brera in Mailand hat sich wenigstens das Martyrium des hl. Sebastian erhalten. Der Martyrer steht an eine Säule gebunden, die einen Bogengang flankirt, und wird von zwei sehr knapp costümirten Kriegern beschossen. Perspective und Nüchternheit der Formsprache erinnern an die Fresken der Eremitani zu Padua. Von den Malereien in der Kirche del Carmine zu Brescia sind nur an der Decke einer Kapelle die Evangelisten und Kirchenväter erhalten. Die in neuerer Zeit von der Tünche befreiten Wandbilder der von Michelozzo erbauten Kapelle des Petrus Martyr in S. Eustorgio zu Mailand wurden schon von Lomazzo dem mit Foppa verwechselten Civerchio überwiesen, von den neuesten italienischen Kunstkritikern der Mehrzahl nach für Werke eines unbekannten Toscaners gehalten, mit Ausnahme der vier Kirchenväter, die sie dem Foppa zuerkennen[2]. Es sind ernste Gestalten (Medaillons), die sich in kühner Verkürzung, wie Gebilde des Mantegna oder Melozzo, präsentiren. Die Erzählung in diesen Wandbildern ist nicht ohne Anmuth; einige Scenen, z. B. diejenige, wo der angeblichen Erscheinung der Madonna mit ihrem Kinde auf Vorzeigen der heiligen Hostie Teufelshörner wachsen, sind so dramatisch erzählt, daß man allerdings auf einen Vertreter der toscanischen Schule hingelenkt wird.

Zu den frühesten Tafeln des Foppa gehören ein hl. Hieronymus, in felsiger Landschaft, und eine kleine Darstellung des Gekreuzigten zwischen den beiden Schächern. Der plumpe, mantegneske Charakter der Formgebung, ebenso wie die antike Bogenarchitektur mit zwei Kaisermedaillons, weist auf Studien

[1] Daß er Brescianer gewesen, erhellt aus Calepino von Bergamo, dann aus der Inschrift des Bildes von 1466, in der Galerie zu Bergamo: ‚Vincencius Brixiensis', und der Tafel für die Kathedrale von Savona: ‚Vincenzo de Foppa de Brisia.' Der Anonymus des Morelli nennt ihn: ‚maestro Vincenzo Bressano vecchio.' Vgl. S. 68 und 72 der citirten Ausgabe. In genuesischen Urkunden von 1471 und 1474 wird er ‚Vincentius de Fopa de Brisia' genannt. Foppa ist ein Dorf im Mailändischen. Cfr. Campori, Gli artisti etc., p. 209, und Calvi, Notizie, II, 55 s. Crowe und Cavalcaselle VI, 2 ff. Filarete und Campagnola erklären den Foppa für einen Eleven Squarcione's, und es ist kein Grund vorhanden, diese Angabe zu bezweifeln. Daß es einen jüngeren Foppa gegeben, scheint auch Lermolieff anzunehmen. Vgl. Die Werke &c. S. 440 Anm. Crowe und Cavalcaselle VI, 497.

[2] Caffi, L'Arte in Italia, 1873, n. 8. Frizzoni im Buonarotti, ser. II, vol. III, 1873. Lübke (Ital. Malerei, I, 489) schreibt alles dem Foppa zu.

unter Squarcione hin[1]. Aus den Notizen des Anonymus (Morelli) ergibt sich ferner, daß auch die unter dem Namen Zenale in der Brera erhaltenen Tafeln als Werke Foppa's zu betrachten sind. Sie bildeten einst Theile jenes größeren Altarwerkes, welches der Chronist in S. Maria delle Grazie bewunderte[2]. Man hat endlich auch die in der Londoner Nationalgalerie dem Bramantino zugeschriebene Anbetung der Könige für ihn in Anspruch genommen[3]. Vincenzo kehrte in späteren Jahren nach Brescia zurück, wo er 1492 gestorben ist. Aus Urkunden von 1489 und 1490 ersieht man, daß er dem Rath von Brescia das Anerbieten gemacht hatte, in seiner Vaterstadt zu bleiben unter dem Vorrecht, daselbst eine Schule zu eröffnen. Uebrigens wirkte er nicht, wie Lomazzo angibt, erst 1460, sondern schon 1457 in Mailand. Weitere Bilder sind, nach Morelli[4]: In der Sammlung Poldi-Pezzoli daselbst: Maria, das bekleidete Kind in ihren Armen haltend, mit Landschaft; in der Sammlung Borromeo: der Gang nach Golgatha; bei Dr. Frizzoni: Maria mit Kind und zwei Engeln; in der städtischen Galerie zu Bergamo: ein büßender hl. Hieronymus[5], eine Kreuzigung, beide im Charakter des paduanischen Realismus.

Man hat Vincenzo Foppa öfters mit seinem Schüler Vincenzo Civerchio verwechselt, der, in Crema geboren, später Ehrenbürger von Brescia wurde und bis 1540 thätig blieb, an Bedeutung aber hinter seinem Lehrer zurücksteht. Von bezeichneten Werken dieses Malers finden sich: in der städtischen Galerie zu Brescia ein großes Triptychon von 1495, mit der echten Aufschrift: ‚Vincentius Cremensis‘; in der Kirche S. Alessandro daselbst ein solches[6] vom Jahre 1504; in der Sacristei des alten Domes von Pollazzuolo ein ferneres, von 1525; ein viertes im Dome zu Crema. Aus seiner späteren Zeit stammen die Tafeln in der Galerie von Lovere und in der Kirche S. Giovanni sopra Lecco. Sein großes Hauptwerk in Brescia, die Fresken der Kathedrale, sind untergegangen, ebenso jene im Rathhause seiner Vaterstadt Crema, Bildnisse hervorragender Bürger darstellend, und das Leben der Psyche, in einem Privatlocal. Charakteristisch für seinen Stil ist der Sebastiansaltar von 1519 in der Kathedrale zu Crema. Der Monte di Pietà daselbst besitzt ein spätes Bild von 1531, den Tod Mariä darstellend; von 1539 stammt die Taufe Christi in der Sammlung Tadini zu Lovere.

---

[1] Galerie zu Bergamo. Kreuzigung von 1456. Die Inschrift lautet übrigens ‚Vincentius Brixiensis‘, nicht, wie Lübke a. a. O. annimmt: ‚Civis Brixiensis‘.

[2] p. 66. In ‚S. Maria delle gratie, monasterio de S. Francesco observante etc. La ancona del altar grande della nostra donna con le due figure per ciascun lato in nicchii dorati, a guazzo fo de man de maestro Vicenzo Bressano vecchio, come credo.‘

[3] Frizzoni im Arch. stor. it. ser. IV, t. V, p. 45. Crowe und Cavalcaselle VI, S.

[4] Lermolieff, Die Werke ꝛc., S. 440.

[5] Lermolieff ist ferner geneigt, einige Federzeichnungen im Londoner Brit. Museum, dort unter Mantegna's Namen, dem Foppa zuzuschreiben, es sind drei Kriegsmänner und eine Kreuzigung (a. a. O. S. 440).

[6] Eine Pietà, flau im Colorit, von erdigem Fleischton.

Da der Anonymus des Morelli den Vincenzo Foppa zweimal ‚il vecchio' nennt, so wird es allerdings glaublich, er habe ihn von einem jüngeren unterscheiden wollen [1]; vielleicht ist aber auch nur Foppa gemeint, wenn es sich um den älteren handelt, dagegen Civerchio, wenn von dem jüngeren die Rede ist, da es einen älteren Maler dieses Namens nicht gegeben hat.

Aus der Leitung Foppa's ist ferner der Lehrer des großen Moretto hervorgegangen, Ferramola; die eigentliche Schule von Mailand beginnt aber mit den übrigen Eleven des Vincenzo. Hier sind zunächst zwei Maler aus Treviglio zu nennen: Bernardino Jacobi, genannt Buttinone, und Bernardino Martini, genannt Zenale, welche mehrfach verwechselt worden sind, da sie Vornamen und Heimat gemeinsam besitzen und zeitweise auch zusammen gearbeitet haben. Im Jahre 1464 waren sie an den Fresken der Kirche S. Maria delle Grazie und jenen von S. Pietro in Gessate beschäftigt, von denen nur noch Reste erhalten sind. Dagegen läßt sich ihre gemeinsame Thätigkeit an dem mit ihren Namen bezeichneten großen Altarwerk von 1485, in der Kirche S. Martino zu Treviglio, beobachten. Beide Künstler waren allerdings der Perspective und Architektur kundig und sollen auch ihre Theorien über erstere publizirt haben [2]; betrachten wir aber das Altarstück in Treviglio, so zeigt sich darin ein gut entwickeltes malerisches Raumgefühl und eine sichere Zeichnung der Architekturglieder; die Gestalten jedoch sind dürftig, die Falten brüchig, nur Colorit und Ausführung können befriedigen. Das Motiv ist die thronende Jungfrau in der Mitte der oberen Reihe, die übrigen Tafeln nehmen Heilige ein, im Giebelfeld sehen wir den leidenden Christus, in der Predella Geburt Christi, Kreuzigung und Auferstehung [3], im unteren Mittelfelde S. Martinus. Alles ist von reicher, perspectivisch sicher entworfener Architektur eingefaßt, die oberen Heiligen stehen hinter einem prächtigen Goldgitter.

Vasari bemerkt nun, in Mailand sei noch ein Bernardino da Trevio (Treviglio) gewesen, Ingenieur und Architekt des Domes, ein trefflicher Zeichner, der bei Leonardo in Ehren stand, obwohl seine Manier in der Malerei roh und trocken gewesen sei [4]. Danach wäre in Zenale mehr der Baumeister zu finden, als der Maler. Morelli [5] will nur ein authen-

---

[1] Ueber die dem jüngeren Vincenzo Foppa in Brescia zugeschriebenen zweifelhaften Fresken vgl. Crowe und Cavalcaselle VII, 487, Anm. 151.

[2] Vasari IV, 151, nota 1. Der Tractat des Zenale für seinen Sohn ist von 1524. Locatelli, Illustri Bergamaschi, Bergamo 1867, I, 407.

[3] Cfr. Calvi, Notizie, Milano 1865, II, 115 ss.

[4] Vasari IV, 151: ‚ingegnere ed architettore del Duome e disegnatore grandissimo, il quale da Lionardo da V. fu tenuto maestro raro, ancora che la sua maniera fusse crudetta ed alquanto secca nelle pitture.'

[5] Lermolieff a. a. O. S. 459 f. Die großartige Beschreibung bei Lübke (Geschichte der ital. Malerei I, 490 f.) ist demnach als antiquirt zu betrachten. Woltmann und

tisches Werk des Zenale gelten lassen, da man auf der großen Tafel mit S. Martinus — hinter dem Hochaltar der Pfarrkirche von Treviglio — doch die gemeinsame Thätigkeit des Zenale und Buttinone nicht zu sondern vermöge, und bei dem fast ganz erloschenen Wandbilde der beiden in der Cappella Griffi (S. Pietro in Gessate) dasselbe zu gelten habe. Die thronende Madonna mit dem Kinde, der hl. Justina und dem Täufer, nebst der Aufschrift: ‚Bernardinus Betinonus', in der Galerie Borromeo auf der Isola Bella, erklärt Morelli für ein Werk des Gregorio Schiavone aus Dalmatien, die Aufschrift in Goldbuchstaben als Fälschung[1]. Ein echtes, signirtes Bild des Buttinone besitzt jedoch seit kurzem die Brera in Mailand. Es stammt aus dem Hause Castelbarco und zeigt im Mittelbild die thronende Jungfrau, mit dem auf ihren Knieen stehenden Kinde, nebst einem Engel, auf den Flügeln die hll. Bernardin und Leonardus. In diesem Werke präsentirt sich Buttinone als Schüler des Foppa und sehr mittelmäßiger Künstler. Die Arbeiten Zenale's in Brescia sind alle untergegangen, so daß wir über ihn kein Urtheil zu erlangen im Stande sind[2]. Lomazzo rühmt ihn seiner Verkürzungen halber.

Zenale ist übrigens als Sohn eines Martino 1436 geboren und erst 1526, 90 Jahre alt, gestorben. 1501 präsentirte er ein Modell für die Decoration der Kuppel von S. Maria sopra Celso in Mailand, das nicht acceptirt wurde, 1515 folgte er dem Dolcebuono und Cristoforo Solari als Baumeister dieser Kirche und fertigte 1519 ein neues Modell für die Kuppel des Domes, dessen Architekt er 1522 nach dem Tode des Omodeo geworden ist[3].

Von Giovanni Donato Montorfano, einem geringeren Schüler, ist im Refectorium von S. Maria delle Grazie eine Kreuzigung aus dem Jahre 1495 erhalten. Wenn wir sie mit Leonardo's gegenüberliegendem heiligen Abendmahl vergleichen, treten die Schwächen dieser alterthümlich harten und dabei realistischen Malerei um so auffälliger zu Tage, denn die Kunstweise des großen Florentiners hat auf Montorfano noch keinen Einfluß geübt.

Ambrogio Borgognone.

Der selbständigste von Foppa's Schülern ist Ambrogio da Fossano, genannt Borgognone, geboren zwischen 1450 und 1460, aber nicht

Wörmann (II, 340) bemerken vorsichtig: ‚Es sei am besten, bis auf weiteres keines dieser Werke zu berücksichtigen.'

[1] Dagegen Woltmann und Wörmann, Malerei II, 792, Nachträge zu S. 339, wo die Echtheit aufrecht erhalten wird. Crowe und Cavalcaselle VI, 34.

[2] Ebenso sind verloren: die von Lomazzo genannten Darstellungen aus dem Leben der hl. Magdalena im Carmine zu Mailand (Trattato II, 47), sowie die anderen im Kloster S. Maria delle Grazie, in S. Francesco 2c.

[3] Vasari IV, 151 s. nota 1. Cfr. Tassi, Vite de' pittori, scultori ed architetti bergamaschi, Bergamo 1793. Crowe und Cavalcaselle VI, 42 ff. Signirte Bilder in Mailand (Casa Borromeo) und Bergamo (Städt. Galerie).

in Fossano, sondern in Mailand, denn sein Vater nennt sich schon ‚Mediolanensis‘ [1]. Von seinem jüngeren Bruder Bernardino, der ebenfalls Maler wurde, befindet sich zu Mailand im Privatbesitz ein Bild, den hl. Rochus darstellend [2], doch ragt es nicht an die Werke seines großen Bruders, der in der lombardischen Malerei, ähnlich dem Perugino und Francia, die Blüte der religiösen, gefühlsinnigen Kunst vertritt und deshalb seine eigenartige Größe im Andachtsbild entfaltet. Von Leonardo da Vinci ist er nicht beeinflußt worden, noch weniger von Bernardino Zenale, wie Calvi behauptet. In allen Werken bleibt er stets und ganz Lombarde. Das erste für die Certosa bei Pavia angefertigte Bild scheint nicht vor 1488 entstanden zu sein [3], ihm folgt eine Reihe von Wand- und Tafelmalereien. Von ersteren sind jene im nördlichen und südlichen Querschiff am bedeutendsten: die Krönung Mariä, mit vier Heiligen, nebst den knieenden Gestalten des Francesco und Lodovico Sforza; dann die thronende Madonna, ebenfalls mit vier Heiligen, verehrt von Giangaleazzo Visconti und seinen drei Söhnen, Werke, in denen die Eigenart des Künstlers noch nicht recht zu freier Entfaltung kommt. Die stattliche Kreuzigung von 1490, in der Cappella del Crocifisso, zeigt den von trauernden Engeln umschwebten Erlöser noch in der älteren Weise der Trecentisten, bietet aber trotz der etwas mageren Typen und verzerrten Gesichter eine wohlgeordnete Composition, von lebhaftem Gefühl durchweht und edel vorgetragen. Die Gestalt des Erlösers tritt zwar hart in Umriß und Formen, jedoch nicht inhaltslos an uns heran, Andacht und Mitleid fordernd. Auch das Altarbild des thronenden hl. Sirus, ersten Bischofs von Pavia — in der diesem Heiligen gewidmeten Kapelle —, verräth noch eine gewisse Herbigkeit des Stils, präsentirt sich aber nicht minder edel und vornehm in Haltung und Geberden. Verwandt damit ist die Tafel in der Kapelle des hl. Ambrosius, mit prächtigem Kopf des Titularheiligen und von sattem Colorit. Mehrere Bilder finden sich auch in den beiden Sacristeien, so die hll. Augustinus, Petrus und Paulus [4].

Als der Künstler 1494 nach Mailand zurückkehrte, war Leonardo zur Bedeutung gelangt, und sein Stil entfaltete sich, nachdem er Befangenheit und Härten verloren, zu milder Hoheit und freier Würde. Im Ausdruck wie

---

[1] Der Großvater oder Urgroßvater des Ambrogio mag wohl vom Flecken Fossano nach Mailand gezogen sein. Der Zuname Borgognone, den auch die Familie Michelozzo in Florenz besaß, könnte von einem Vorfahren stammen, der sich in Flandern längere Zeit aufgehalten, damals von den Italienern ‚Borgogna‘ genannt. Cfr. Cittadella, Notizie, p. 617. In Fossano ist das Geschlecht der Borgognoni jetzt unbekannt. Calvi (Notizie II) hat einiges Material über Ambrogio zusammengestellt. In einem Document von 1512 heißt der Maler: ‚Ambrosius de Fossano pictor filius Domini Stefani mediolanensis dictus Borgognonis.‘ Calvi II, 246. Lanzi hat drei Künstler dieses Namens angenommen.

[2] Lermolieff a. a. O. S. 463. [3] Lermolieff a. a. O. S. 464.

[4] Crowe und Cavalcaselle VI, 48 ff.

in der zarten, silbertönigen Färbung und weichen Modellation überwiegt das Träumerische: eine weltfremde, vergeistigte Schönheit entfaltet ihren Zauber, wie bei Perugino und Francia. Von den Mailänder Fresken eignet der großen Krönung der Jungfrau, in der Chornische von S. Simpliciano, noch strenge, feierliche Würde im architektonischen Aufbau. Herrlich ist die Gestalt Gott Vaters, der, von Cherubim umkränzt, mit ausgebreiteten Armen hinter Christus und Maria emporragt, während die Taube des Heiligen Geistes vor seiner Brust schwebt. Edel neigt sich Maria vor der Krone, die ihr Haupt schmücken soll, großartig ist der Faltenzug der weiten Gewänder. Der religiöse Ernst des Trecento mischt sich hier mit den Formen einer neueren Zeit zu eigenartigem Wohlklang und erhebt jene Gruppe zu einer der würdigsten Lösungen dieses Problems christlicher Kunst [1]. Die späteren Arbeiten in S. Maria della Passione und in S. Ambrogio lassen dann immer mehr den freien Stil des Cinquecento hervortreten. Von den zahlreichen Tafelbildern des Meisters aus jener Epoche, in denen er sich mehr und mehr der Oeltechnik zuwendet, dürfte eines der schönsten das große achttheilige Altarwerk in S. Spirito zu Bergamo sein, von 1508. Aelterer lombardischer Sitte entsprechend, ist es in Reihen zerlegt, deren Mitte die thronende Jungfrau einnimmt. Die Apostel schließen sich an. Darüber die Halbfiguren von S. Franciscus und Hieronymus, im Bogenfeld die Verkündigung und in der Mitte Gott Vater. Wir haben hier zweifellos eines der edelsten Werke Borgognone's vor uns. Eigenthümlich reizvoll berührt der flehende Ausdruck im Kopf der Jungfrau. Das Museum zu Berlin enthält zwei thronende Madonnen, von denen die eine in die Frühzeit des Meisters (1490—1500) gehört, die andere mit dem Altarstück in S. Spirito zu Bergamo etwa gleichzeitig sein könnte [2]. Auf ersterem Bilde wird Maria von zwei Engeln begleitet, das Incarnat ist bleich, der Ausdruck holdselig, während auf dem größeren und späteren das Colorit frischer und rosiger leuchtet. Maria hat die Rechte wie grüßend ausgestreckt, eine Geberde, die das Kind nachahmt. Daneben S. Ambrosius, im Prachtgewand, und der Täufer [3]. Werke aus der Frühzeit finden sich noch in der Incoronata von Lodi; in Arona; in der Ambrosiana; im Hause Borromeo zu Mailand. Das Dresdener Temperabild einer vor dem Kinde betenden Madonna in weißem Gewande dürfte ein Werk des viel schwächeren gleichzeitigen Lombarden Ambrogio Bevilacqua [4] sein.

Aus der reifsten Zeit Borgognone's stammend, verdient die schöne und vornehme Decoration in der Sacristei von S. Maria della Passione Beachtung:

---

[1] Trotz der Uebermalung, besonders im Costüm, und obgleich die Farbe an einigen Stellen sehr gelitten, hat dieses schöne Bild die Gesammtwirkung doch bewahrt.

[2] Berliner Museum Nr. 51. 52.

[3] ‚Ein seelenvolles, beruhigendes, zur Andacht stimmendes Gemälde.' Förster, Geschichte der ital. K., V, 418.

[4] Lermolieff a. a. O. S. 230.

Ornamente, Grau in Grau, auf ockerfarbigem Untergrund, in den Gewölbezwickeln, in den Bogenfeldern dazwischen Brustbilder von Heiligen, das Gewölbe als gestirnter Himmel aufgefaßt. Sein letztes Werk, die Krönung Mariä, in der Brera, verräth in den etwas leeren Gestalten der Apostel schon die abnehmende Kraft des Malers. Die Jungfrau wird hier von Engeln getragen, während zwei sie krönen und vier andere musiziren; unten knieen die Apostel. Die streng symmetrische Anordnung erhöht den feierlichen Ernst der Darstellung. In der Lunette vollzieht sich die eigentliche Krönung durch die Trinität, wobei zahlreiche Engel assistiren.

Nicht mit Unrecht hat Borgognone um des edlen Wandbildes der Krönung in S. Simpliciano und der dort sich offenbarenden Pietät gegen den heiligen Gegenstand willen den Namen des ‚Lombardischen Angelico da Fiesole' erhalten.

Bernardino de' Conti. Bramantino.

Ein nicht ungeschickter Vertreter der leonardesken Richtung war Bernardino de' Conti, dessen Bilder in den Augen der Laien oft als Werke Leonardo's betrachtet worden sind. Nur Lomazzo und Orlando erzählen von ihm und nennen ihn Pavese: als solcher möchte er seine Erziehung zum Maler dem Foppa verdanken [1], der öfters in der Vaterstadt seiner Gattin verweilte und dort auch thätig war. Später ist Conti nach Mailand gewandert und hat dort Leonardo's Einfluß erfahren. Zu seinen besseren Werken gehört die Madonna mit dem trinkenden Kinde in der Sammlung Poldi-Pezzoli zu Mailand [2], ferner die große Altartafel, mit der thronenden Jungfrau und vier Kirchenvätern, nebst der Familie des Lodovico il Moro, in der Brera [3]. Morelli schreibt ihm auch jene das Kind stillende Maria zu, einst im Hause Litta, jetzt in der Ermitage zu S. Petersburg, welche dann als Conti's bestes Werk zu gelten hätte. Der Gegenstand ist nicht erfreulich und das Kind von schwerer, ungefälliger Körperbildung. Bei all diesen Typen finden sich dieselben grauen Fleischtöne und die gleich ungefüge Stellung der Finger. Das Berliner Bild, mit 1499 bezeichnet, ist das Portrait eines Prälaten mit rothem Rock und Kappe, plastisch, aber etwas glatt und leblos im Fleischton gehalten. Es scheint, daß Bernardino ein in Mailand sehr gesuchter Portraitmaler war. Seine Zeichnungen, mit Silberstift entworfen, erinnern zuweilen an Leonardo [4].

[1] Lermolieff, Die Galerien &c. S. 245 ff. ‚Das röthlichbraune Incarnat, sowie auch das Faltensystem auf einem Bilde vom Jahre 1496 in der Brera deuten auf die Schule Foppa's hin.' Crowe und Cavalcaselle (VI, 80 f.) nennen ihn einen ‚gering begabten Maler, der jedoch mit recht gutem Erfolg Compositionen bedeutenderer Meister zu wiederholen und zu verwenden verstand'. [2] Lermolieff a. a. O.

[3] Brera Nr. 499. Das Bild galt in Mailand als Werk Leonardo's, später als solches des Bernardino Zenale.

[4] Abbild. bei Lermolieff, Die Galerien &c., S. 250.

Des letzteren und Bramante's[1] Auftreten in Mailand mußte naturgemäß von wesentlichem Einfluß auf die dortige Kunstübung begleitet sein. Daß der große Bramante nicht nur Architekt, sondern auch Maler gewesen, bestätigt uns der Anonymus des Morelli, der im Palazzo del Podestà zu Bergamo ‚die Philosophenbilder von Donato Bramante, ungefähr im Jahre 1486 ausgeführt', gesehen hatte[2]. Aber auch in Mailand sind Fresken desselben gewesen, wie Lomazzo berichtet[3]. So ist es erklärlich, daß Bartolommeo Suardi, genannt Bramantino, dem großen Meister der Frührenaissance sich anschloß, nachdem er in Foppa's Schule die Fundamente gelegt. Vasari hatte mit seinen widersprechenden Notizen viel Verwirrung angerichtet, und erst die neuere Kritik vermochte über die Person Bramantino's einige Gewißheit zu erlangen, indem sie die infolge jener Notizen über einen älteren Bramantino, der unter Nicolaus V. in Rom gearbeitet haben sollte, entstandene Verdoppelungstheorie beseitigte. Bramantino begleitete seinen Lehrer nach Rom und malte hier unter Julius II. einige Bilder in den Stanzen des Vaticans, die später Raffaels Arbeiten weichen mußten. Dann ließ er sich in Mailand nieder, erhielt 1513 von den Mönchen der Certosa di Chiaravalle den Auftrag für ein Altarbild mit der Kreuzabnahme und findet sich 1522 in Locarno als Maler in Thätigkeit. 1525 bekam er von Francesco II. Sforza das Patent als Hofmaler und Architekt, zugleich mit ehrender Anerkennung seiner Leistungen als Ingenieur bei der Befestigung und Vertheidigung der Stadt Mailand, welche durch den Marchese di Pescara bedrängt worden war.

Der frühen Zeit des Malers gehört eine sehr zerstörte Pietà über dem Portal der Kirche S. Sepolcro in Mailand an: Maria hält den Leichnam Christi so, daß das Haupt desselben an ihrer Brust ruht; beide Köpfe befinden sich demnach in der Mitte des Bildes, und der Körper Christi, der nur bis zur Hälfte sichtbar ist, verkürzt sich nach dem Beschauer zu, ein Umstand, den Vasari und Lomazzo mit Lob hervorheben. Magdalena und Johannes halten je einen der herabhängenden Arme Christi. Die Anordnung ist streng symmetrisch, die Geberde wahr und sprechend, der Ausdruck des Hauptes Christi nicht unedel. Mehrere Fresken besitzt auch die Brera, so eine thronende Madonna mit dem Kinde, dem sie die Arme ausbreitet wie zur Umarmung der Welt, während zwei Engel zur Seite stehen[4]. Geringer sind die drei kleinen Tafeln: eine Darstellung im Tempel, S. Teresa und Maria Mag-

[1] Vasari IV, 148. Bramante soll gegen 1472 nach Mailand gekommen sein.

[2] L. c. p. 62: ‚Li phylosophi coloriti nella fazzata sopra la piazza et li altri phylosophi de chiaro et scuro verdi nella sala, furono de man de donato Bramante circha lanno 1486.'

[3] Trattato, ed. 1588, p. 278. 284.

[4] Aus dem Archivio notarile entnommen.

dalena[1]. Zwei Bilder finden sich in der Ambrosiana. Die Geburt Christi daselbst gehört der frühen Zeit des Malers an und trägt die charakteristischen Merkmale seines Stils an sich, die Form des Ohres, der Hände, des landschaftlichen Hintergrundes und jener eigenthümlichen, von keinem anderen Schüler Foppa's gebrauchten Kopfbedeckung der Madonna, die dann bei Garofalo und Luini wieder auftaucht[2]. Als unter Bramante's Einwirkung entstanden sieht man die antikisirende Malerei der Casa Castiglioni in Mailand an, deren Lomazzo gedenkt, und die eine ziemlich freie malerische Technik erkennen läßt. Vasari berichtet, Suardi habe ein Buch mit Zeichnungen antiker Bauten hinterlassen, welches vielleicht identisch ist mit dem in der Ambrosiana bewahrten, worin Pläne und Aufrisse toscanischer wie römischer Bauten enthalten sind[3].

Die späten Werke Bramantino's gehören ihrem Charakter nach schon ganz dem Cinquecento an und zeigen, wie das Triptychon mit dem hl. Ambrosius in der Ambrosiana darthut, die Technik der Schule Leonardo's. Der Maler scheint bald nach 1536 gestorben zu sein[4].

In Pavia finden sich nur mittelmäßige Künstler, Bernardino de' Conti etwa ausgenommen. Lorenzo und Bernardino Fasolo, Pierfrancesco Sacchi und sein Schüler, Cesare Magni, sind nur Nachahmer, die zwar das Technische gut erlernt haben und durch ihr Colorit einen angenehmen Eindruck machen, aber das Herz kalt lassen[5]. Francesco Sacchi erinnert durch seinen Realismus im mühsamen Betonen der Einzeldinge an flandrische Maler, wie die Kreuzigung von 1414 im Berliner Museum darthut, oder die Kirchenväter im Louvre (1516), Werke von herber Energie des Ausdrucks. 1520 erscheint er zu Genua in der Malergilde. Daselbst, in der Kirche S. Maria di Castello, findet sich ein spätes Bild von 1526.

In Vercelli war seit der Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts die Familie der Oldoni, in Casale die der Ferrari thätig.

Der Einfluß der älteren lombardischen Schule ist bis nach Piemont und Genua hin zu verfolgen. In Piemont hat man mehrfach Künstler aus Toscana und der Lombardei berufen, und so mag die neuere Kunstweise sich dort seit der Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts entwickelt haben. Uebrigens zeigen die im Museo civico zu Turin erhaltenen Ueberreste der Malerei wie der Sculptur aus dem fünfzehnten Jahrhundert noch vorwiegend mittelalterliches Gepräge, so das aus 16 Theilen bestehende Altarwerk des Priesters Johannes[6] in der Galerie zu Turin, welches einen mäßig begabten, nach freierem Ausdruck ringenden Autor erkennen läßt.

---

[1] Nr. 338. 342. 343. [2] Lermolieff, Die Werke ꝛc., S. 71, Anm. 2.
[3] Publicirt von Mongeri unter dem Titel: Le Rovine di Roma, Milano 1875.
[4] Vasari VI, 529. [5] Lermolieff a. a. O. S. 454.
[6] Lübke, Geschichte der ital. Malerei, I, 502.

In Macrino d'Alba oder de Alladio ersteht dann ein tüchtiger Colorist, von dem jetzt Deutschland eines seiner frühesten Bilder besitzt [1]. Die Figuren sind plastisch und auch nicht ohne Leben, aber zu derb und kurz, mit schwerfälligen Extremitäten belastet. Sein bedeutendstes Werk entstand 1496 für die Certosa von Pavia, eine thronende Madonna mit den hll. Hugo und Anselm, darüber die Auferstehung Christi, streng im Ausdruck, dabei von leuchtender, satter Farbe. Eine andere charakteristische Tafel, von 1498, mit ‚Macrinus de Alba' signirt, findet sich in der Turiner Galerie. Unter einer kühn aufgebauten Halle mit goldenen Rosetten thront Maria, von vier Heiligen begleitet und von musicirenden Engeln umschwebt, ein Bild, zwar von glänzender Farbe, aber durch seine nüchternen Typen unerfreulich. Ebendaselbst ein Altarflügel von 1406, mit den hll. Paulus und Ludwig, Gestalten, die in ihrem faltenreichen Costüm sich sehr energisch vom Goldgrund abheben.

In Vercelli ist Defendente de Ferrari zu nennen, von dem in der Galerie zu Turin ein Triptychon mit der thronenden Jungfrau, das Kind stillend und von vier Engeln begleitet, zu sehen ist. Links knieend, von der hl. Barbara empfohlen, Karl III. von Savoyen, ihm gegenüber Michael, den Lucifer bekämpfend. Die Zeichnung ist schwach, das Colorit energisch und der Ausdruck nicht ohne zarte Empfindung, wie sie der umbrischen Schule eignet [2]. Auf der Predella kleine Motive aus dem Leben der hl. Barbara. Ebenso liebenswürdig im Ausdruck, schwach in der Zeichnung, besonders der Hände, aber kräftig in der Farbe präsentirt sich die ‚Verlobung der hl. Katharina' in derselben Galerie [3].

Verwandt mit diesem ist ein anderer Künstler, Girolamo Giovenone, dessen milde Gestalten an Francia erinnern und wesentlich ihrer Empfindung nach dem Quattrocento angehören, obgleich sie erst seit 1514 datirt sind. So die edle thronende Madonna auf geschmackvollem Renaissancethron, unter einem prächtigen Kuppelbau, das auf ihrem Schoße stehende Kind an sich drückend, in der Galerie zu Turin [4]. Auf der einen Seite des Thrones sehen wir in andächtiger Haltung die Stifterin mit ihren beiden Kindern, von dem Bischof S. Abbondio vorgestellt, gegenüber S. Dominicus. Das Bild macht einen harmonischen Eindruck. Die Gewandung ist flüssig, der Ausdruck der Köpfe gefühlvoll, aber die Farbe von kühlem Eindruck. Als Meisterwerk des Künstlers betrachten wir die Tafel in der Akademie: Anbetung des Kindes durch Maria und Joseph, mit sechs assistirenden Heiligen. Die Scene ist wieder unter einem Kuppelraume geordnet, durch den man auf eine üppige,

[1] Lermolieff a. a. O. S. 455, Note 4.

[2] Lübke a. a. O. S. 506. Das Bild hat die Nr. 42.

[3] Nr. 44. Von Defendente Ferrari besitzt die Galerie von Stuttgart ein mit dem Monogramm ‚Ferrarius p.' bezeichnetes Bild von 1526, ‚Christus im Tempel'; die Galerie von Bergamo eine ‚Anbetung der Hirten' (Nr. 283).

[4] Bezeichnet mit: ‚Iheronimi Juvenonis opificis 1514'.

weite Landschaft hinausblickt. Von 1527 stammt die thronende Madonna in der Galerie zu Bergamo; auch hier gehört die sanfte Gefühlsinnigkeit und auch die Formsprache noch wesentlich zum Quattrocento.

Am Ausgange des Jahrhunderts ersteht in Cremona eine nicht unbedeutende Schule, in der ferraresische mit venezianischen Elementen sich mischen, wie sie für den Stil des Hauptmeisters, Boccaccio Boccaccino, maßgebend werden. Der älteste namhafte Maler ist hier Bonifacio Bembo, der sich, obgleich in Brescia geboren, als Cremonesen bezeichnet[1]. Von ihm stammten bedeutende Fresken zu Cremona, Pavia und Mailand, aber nur in ersterer Stadt haben sich Reste in der Kirche S. Agostino erhalten[2].

Francesco und Filippo Tacconi werden urkundlich als Maler von Wandgemälden im Stadthause zu Cremona genannt, auch besitzt die Londoner Nationalgalerie ein von 1489 datirtes Madonnenbild.

Boccaccio Boccaccino soll 1460 geboren und um 1518 gestorben sein[3]. Er war zuerst in Cremona thätig, wo er 1497 im Refectorium der Augustiner Wandbilder fertigte. Später ging er nach Rom, wie Vasari berichtet, um die Werke Michelangelo's zu sehen, die er einer scharfen Kritik unterzog. Der dadurch gegen ihn entstandene Unwille war Veranlassung, daß seine Arbeit in S. Maria Traspontina, eine Krönung Mariä, von den Künstlern bespöttelt wurde[4]. Seine Lehrjahre dürfte er theils in Ferrara, theils in Venedig durchgemacht haben. Von den beiden Bildern, welche diese Stadt von ihm besitzt, zeigt das früheste, jetzt in der Akademie, der Anordnung nach schon jene Disposition und Farbenpracht der von Palma, Tizian und Bonifazio beliebten Familienscenen im Freien und Grünen, während die Auffassung noch dem Quattrocento angehört. Es ist die Verlobung der hl. Katharina. Die Figuren sind zwanglos in einer anmuthigen Landschaft gruppirt: Maria sitzt zwischen zwei weiblichen Heiligen, von denen Katharina dem Christkinde die Hand darreicht; vor ihr kniet Petrus, den Schlüssel haltend, daneben Johannes Baptista. In der Ferne sieht man Reiter und Fußgänger. Von Boccaccino stammt vielleicht auch die unter Perugino's Namen in der Akademie befindliche Fußwaschung[5]. Kleinere Tafelbilder in der Bibliothek von S. Marco, im Pitti zu Florenz, in der Galerie zu Padua[6], leicht kenntlich an den zierlichen runden Köpfen und großen, eulenartigen Augen. Ein späteres

---

[1] Caffi im Archiv. stor. lomb., 1878, V, 82 s. Cfr. Vidoni, La Pittura Cremonese, Milano 1828. Dazu Grasselli, Abecedario biografico dei pittori C., Milano 1827.

[2] Vasari IV, 583, nota 2.

[3] Vasari (IV, 584) läßt ihn mit 58 Jahren sterben, worauf sich Vidoni in der Bezeichnung des Geburtsjahres stützt. Vgl. über ihn Lermolieff, Die Galerien 2c., S. 366 f.

[4] Vasari ist deshalb gegen ihn erzürnt und berichtet, er habe kaum die Werke Michelangelo's gesehen, als er anfing, sie zu tadeln, ‚quanto potè il più ceccò d'avvilirle ed abbassarle', l. c. p. 581. [5] (Venedig) Nr. 265.

[6] Nr. 3. Ein vorzügliches Bild, die Verkündigung, bei Giulio Prinetti in Mailand.

Werk befindet sich in S. Giuliano zu Venedig; es ist eine thronende Madonna, von vier Heiligen begleitet, deren Stil auf Cima hinweist. Hauptwerke des Malers sind die Fresken im Dom zu Cremona, woran außer Boccacino sein Sohn Camillo und einige Schüler, wie Altobello Melone, Pietro Bembo und Galeazzo Campi, bethätigt sind. Wir finden hier neun Scenen aus dem Marienleben: Die Verheißung an Joachim; Begegnung Joachims und Anna's; Geburt der Jungfrau; Verlobung derselben; Verkündigung; Heimsuchung; Anbetung des Kindes; Beschneidung; Christus im Tempel.

F. Die Venezianer.

Während des ganzen Trecento haftete die venezianische Malerei mit zäher Beharrlichkeit an alterthümlichen, byzantinischen Typen und entsprechender Technik, unberührt durch die großartige Entwicklung der Florentiner oder die Nachblüte des giottesken Stils in dem benachbarten Padua. Am Anfange des fünfzehnten Jahrhunderts stand die venezianische Schule selbst tief unter dem Niveau der dortigen Plastik, und auch Jacobello del Fiore änderte nichts an diesem schematischen Kunstbetriebe, als den Umfang desselben. Da berief man zwei Maler von auswärts, den Gentile da Fabriano und Vittore Pisano, mit dem Auftrag, im Palazzo ducale einen Saal zu decoriren. Die Gegenwart beider verlieh der Schule neues Leben [1]. Jacopo Bellini wurde Schüler des Gentile und begleitete seinen Lehrer, sobald dieser die Arbeit in Venedig vollendet hatte, nach Florenz. Innerhalb der wenigen dort zugebrachten Jahre müssen nun Gentile und Pisanello nicht nur den Bellini unterrichtet, sondern ihren Einfluß auch auf Giambono und besonders auf Antonio Vivarini von Murano erstreckt haben, deren Werke ihn unzweifelhaft zur Schau tragen [2]. Antonio wurde Gründer der später berühmten Werkstatt von Murano, in der um 1440 ein Deutscher, der bekannte Johannes Alemannus [3], Aufnahme fand. Aus dieser Werkstatt kirchlicher Bedürfnisse sind dann die Maler Bartolommeo Vivarini, Andrea da Murano und andere hervorgegangen.

Die antikisirende Richtung der benachbarten Schule von Padua hat hier keinen rechten Boden gefunden: nur die decorative Ausstattung der Throne

[1] Die Quellen für die venezianische Kunstgeschichte sind nicht reich und oft wenig zuverlässig. In Betracht kommen: Ridolfi, Le Meraviglie dell' arte ovvero le vite degl' illustri pittori Veneti e dello stato Veneto, 2 voll., Venezia 1648. Sansovino, Delle cose notabili che sono in Venezia, 1561—1602. Selvatico e Lazzari, Guida artistica e storica di Venezia, Venezia 1852. Zanetti, Della pittura Venez., Venezia 1771. Abbildungen bei Zanotto, Pinacoteca della Imp. Reg. Academia Veneta delle Belle Arti. 2 voll. con 100 tavole, Ven. 1834. Boschini, Le ricche miniere della pitt., Ven. 1733.

[2] Lermolieff, Die Werke &c., S. 395.

[3] Auch ‚de Muriano' genannt.

und Architekturen bei Altarwerken macht die Renaissance als solche bemerklich; das Stoffgebiet der Antike aber bleibt während des fünfzehnten Jahrhunderts noch fern, indem die der Malerei gestellten Aufgaben vornehmlich religiösen Bedürfnissen entsprangen. Allerdings wählte man zur Ausschmückung der Säle im Dogenpalast historische Motive, aber die Erfahrung hatte gelehrt, daß Frescobilder durch die salzigen Ausdünstungen des Meeres schnell der Zerstörung anheimfielen: so kam man hier früher als an anderen Orten dazu, größere Gemälde auf Leinwand herstellen zu lassen, welche man in Rahmen faßte und wodurch man ein neues System der Decoration begründete[1]. Wohl hätte sich in diesen mächtigen Sälen eine echt historische, monumentale Kunst entfalten können, aber ein besonderer, im Volkscharakter liegender Trieb zu novellistischer Auffassung, zum Schildern von Episoden und Einzelzügen, ließ das eigentliche Historienbild nicht aufkommen. Man blieb im Bereiche des Gegenstands- oder Sittenbildes, welches der bunte Verkehr einer großen Handelsstadt förderte. Jener patriotische Sinn, wie er in Florenz die Malerei seit Giotto beherrschte, mangelte diesem politisch unreifen Volke, welchem jede Aeußerung der Theilnahme an öffentlichen Angelegenheiten versagt blieb, und — wie es stets in despotischen Aristokratien sein wird — ein Ueberwiegen des materiellen Genußlebens gab schließlich auch der Kunst ihre Richtung, nachdem sie aller technischen Hilfsmittel einmal vollkommen mächtig geworden war.

Allerdings sind die großen Historienbilder des Dogenpalastes durch den Brand von 1577 zerstört worden, aber die noch vorhandenen Werke eines Gentile Bellini und Carpaccio lassen schließen, daß die Auffassung doch eine mehr genrehafte als historische gewesen sein mag. Auch was Gentile und Pisanello im Saal des großen Rathes malten, erhob sich, nach den vorhandenen Werken jener beiden Maler zu schließen, nicht über diesen Kreis hinaus.

Jacobello del Fiore ist nur als Fortsetzer byzantinischer Schematik zu betrachten. Kennzeichen seiner Malerei, wie er sie innerhalb der Jahre 1400—1439 ausübte, sind schwache Zeichnung, hartes Colorit und Ueberladung mit Ornament und Vergoldung: so erscheint er als Nachfolger des Guariento ohne die umbrische Zartheit Gentile's da Fabriano. Besäßen wir noch die von Lanzi und Ricci[2] erwähnten frühen Arbeiten dieses Malers, so wäre es möglich, seine Entwicklung bis zum Anfang des fünfzehnten Jahrhunderts zu verfolgen; doch erkennen wir in den symbolischen und allegorischen Darstellungen des Justizpalastes, wie aus den späteren Altar- und Kirchen-

[1] Vgl. F. Wickhoff, Der Saal des großen Rathes zu Venedig in seinem alten Schmucke, im Repert. 1883, VI, 1 ff.

[2] Memorie storiche delle Arti e degli Artisti della Marca di Ancona I, 205. 225. Vgl. Milanesi's Commentar bei Vasari III, 659 ss. Das Testament des Jacobello, von 1439, nach Caffi's Abschrift, bei Crowe und Cavalcaselle V, 1, S. 9, Anm. 21.

bildern, daß ihm ein wirkliches Naturstudium gänzlich fernlag. Zu nennen sind: die Krönung Mariä im Dom von Ceneda, eine überladene, schattenlose Composition mit lebensgroßen, hölzernen Figuren; die plumpen Deckenmalereien in der Hospitalkirche zu Serravalle; das Altarbild in der Akademie von Venedig (1436). Die rothen Fleischtöne mit olivengrünen Schatten sind auch hier noch rein byzantinisch, dabei fehlt jede Kenntniß anatomischer Gesetze der Körperhaltung und Bewegung.

Michele Giambono arbeitete in der Weise des Jacobello, und zwar mit mehr Geschick als Mosaicist denn als Maler. Seine Thätigkeit ist seit dem Anfang der vierziger Jahre urkundlich zu verfolgen, doch scheint die älteste seiner Malereien jener Christus mit vier Heiligen zu sein, der sich jetzt in der Akademie zu Venedig befindet[1]. Sämmtliche Figuren sind statuarisch gehalten und in Nischen versetzt; Christus, als Pilger mit geöffnetem Evangelienbuch, überragt die übrigen. Auch hier, wie bei Jacobello, finden sich erhabene Stuckornamente. Die Formen sind durchaus alterthümlich, die Köpfe schwer, von starken Linien umzogen. Giambono's Namen lesen wir auch an einem der beiden Mosaikbilder im Gewölbe der Kapelle S. Maria de' Mascoli von S. Marco, welche der Inschrift nach im Jahre 1430 errichtet worden ist. Die Darstellungen sind hier einfacher, verständiger und mit guter Benutzung des Raumes entworfen, zeigen auch bessere Contur und Faltenwurf.

Vasari bezeichnet den Giacomo Morazone als Nebenbuhler des Jacobello auf dem Gebiete der byzantinischen Manier; aber die einzige von Zanetti beschriebene Tafel[2], eine Himmelfahrt Mariä mit Helena, Elisabeth, Johannes Baptist und Benedikt, ist nicht mehr vorhanden.

Die Muranesen.

Murano war einst ein belebter Ort, besetzt von den Villen und Gärten reicher Venezianer und durch die Glasfabrication im fünfzehnten Jahrhundert von weiterer Bedeutung, da den Mitgliedern dieser Genossenschaft die Auswanderung bei Todesstrafe verboten war. Von alter Kunstübung auf den benachbarten Inseln legen die Ueberbleibsel von Mosaiken, Wandbildern und Altarwerken Zeugniß ab: so jene im Dom von Torcello, zu Murano selbst die von S. Dorotea, S. Donato. Durch das Wachsthum der Bevölkerung, die Zunahme von Stiftungen, Klöstern fanden die Muranesen innerhalb ihrer Insel Anregung und ein Stoffgebiet für weitere Pflege der Malerei[3].

Giovanni und Antonio von Murano, die ersten Meister jener Schule, haben das Verdienst, die alterthümliche Form der Darstellungen durch einen milderen, natürlicheren Ausdruck und ein weniger hartes, mehr einheitliches Colorit ersetzt zu haben. Was sie dazu veranlaßte, können nur die Einflüsse

[1] Venedig Nr. 3. [2] Pittura Ven. p. 491.

[3] Moschini, Guida di Murano, Ven. 1808. Moschini, Dell' isola di Murano, 1807.

Gentile's und Pisanello's gewesen sein. Der Stil der mit ,Johannes und Antonius' bezeichneten Werke ist übrigens derselbe, wie der des ,Johannes Alamanus und Antonius'; ihre zahlreichen Altarbilder sind für venezianische Kirchen gemalt. Betrachten wir nun die Tafel von 1440 in der Akademie zu Venedig [1], so erinnert die Gruppirung der Hauptfiguren, Gott Vaters, Christi und der neben ihm thronenden Maria, an das Bild Gentile's in der Brera zu Mailand [2]. Die Zeichnung ist unbeholfen, zumal bei den Extremitäten, während die Personen selbst allzu gedrungen erscheinen; statt der übertriebenen Gesten und Farbencontraste findet sich mehr Einfachheit und natürliche Bewegung, dabei ein zarteres Verschmelzen des Colorits. Diese Neuerungen mochten den Producten jener Werkstatt einen gewissen Ruf verschafft haben, denn 1441 gehen aus ihr für S. Stefano das Hieronymusbild, 1443 drei große Altarwerke für S. Zaccaria, und 1444 eine Wiederholung des Krönungsbildes mit reicherer Ausstattung hervor. Ein Altarwerk mit den Namen ,Giovanni d' Alemannia und Antonio da Murano' ist erst aus dem Jahre 1446 vorhanden [3]. Wir sehen hier eine thronende Madonna unter einem von Engeln gehaltenen Baldachin und innerhalb eines umschlossenen, chorartigen Raumes, hinter dem Bäume sichtbar werden. Zu den Seiten je zwei Kirchenväter in reichem Ornat und mit Attributen ausgestattet. Ein ausgeschweifter, durchbrochener Sockel, auf Rasengrund aufsitzend, schließt das Planum ab, auf dem die Figuren postirt sind. Der Stil dieses feierlichen Ceremonienbildes, in seiner ruhigen Pracht der Costüme und des Beiwerkes, erinnert noch an die umbrische Schule, auch in der Zartheit der Tempera, welche fast schattenlos aufgetragen ist.

Ein anderes Monumentalwerk jener Schule ist das Votivbild der Madonna, mit dem knieenden Abt und sechs Heiligen, in der Brera zu Mailand [4]. Im Katalog als ,florentinisch' bezeichnet, nähert es sich allerdings noch mehr als das vorige im Stil jenem Ausdrucke zarter Frömmigkeit, wie er Lorenzo Monaco und Fra Angelico eigen ist. Ein drittes Werk, jetzt im Seminar zu Brescia, eine Darstellung der hl. Ursula, mit zwei Bannern und ihren Genossinnen, nebst den Aposteln Petrus und Paulus, schließt sich dem an. Von jetzt ab verschwindet Giovanni und tritt Bartolommeo von Murano neben seinem Bruder Antonio als Mitarbeiter auf, nachdem er vermuthlich in der

[1] Nr. 8. ,Johanes et Antonius de Muriano' auf dem Spruchband. Der obere Theil in Oel nachgemalt. Abbild. bei Zanotto, Pinac. Ven. Gewisse venezianische Schriftsteller hatten einen Italiener und einen Deutschen Giovanni angenommen, aber die doppelte Signatur des Bildes will nur neben der Arbeitsgemeinschaft auch die Nationalität melden. Zanetti (Pittura Ven. p. 15) war der erste, welcher den Johannes in zwei Persönlichkeiten zerlegte. [2] Nr. 75.

[3] Akademie Nr. 23 Leinwand. Die Malerei an den Orgelthüren in San Giorgio M., von 1445, ist nicht erhalten. Erwähnt bei Zanetti, Pitt. Ven., p. 15 (22).

[4] Mailand Nr. 114.

Schule seines Bruders gebildet worden ist. Gemeinsam entstand nun das beste Werk derselben, jene für die Karthause in Bologna gemalte thronende Madonna — bestellt im Auftrage Papst Nicolaus' V., und bestimmt, das Gedächtniß des Cardinals Albergati zu ehren —, jetzt in der Galerie daselbst befindlich [1].

Die Mitteltafel enthält Maria, das auf ihrem Schoße schlummernde Kind anbetend, ein bei den Venezianern mit Vorliebe cultivirtes Motiv, zu den Seiten unter Nischen Heilige in ganzen Figuren, oberhalb in der Mitte den todten Christus zwischen zwei Engeln, zu seiten, wieder in Nischen, Halbfiguren der Kirchenväter. Die Inschrift ergibt das Jahr 1450 [2]. Neben den schlanken, unrichtig gezeichneten Typen Antonio's begegnen wir hier solchen festeren und gedrungeneren Charakters, die dem Bartolommeo zueignen; auch gehört das Motiv des schlafenden, die Wange auf die Hand stützenden Kindes sicher dem jüngeren Bruder an. In den oberen Theilen des Bildes treten uns wieder jene sanften, an Antonio und Gentile gemahnenden Züge vor Augen. Die leuchtenden Costümfarben deuten schon auf neuere Geschmacksrichtung. Antonio's Leistungskraft nimmt dann allmählich ab, wie die Verkündigung in S. Giobbe zu Venedig darthut, noch mehr das Heiligenbild von 1464 im Lateran, mit langen, hageren Figuren, welches er allein anfertigte. Jugendlich frischer die Anbetung der Könige, in Berlin, dort als Vivarini bezeichnet, in deren Hauptgruppe jene des Gentile auf seiner Tafel in der Akademie der Künste zu Florenz wiederholt ist [3].

Gegenüber der starken Anzahl von Bildern, welche die gemeinsame Werkstatt in Murano lieferte, muß es auffällig erscheinen, daß wir von Gehilfen der beiden so wenig Nachricht haben. Antonio soll übrigens bis ins letzte Drittel des fünfzehnten Jahrhunderts thätig gewesen sein, und zwar zuletzt in S. Apollinare, wo er auch beigesetzt worden ist [4].

Mit Bartolommeo von Murano, der sich zuerst auf dem 1459 datirten Bilde im Louvre, einem Portrait des hl. Johannes Capistranus, ,Bartolommeo Vivarini' nennt, beginnt diese Schule in eine neue Bahn einzulenken und die Keime des Realismus zu entwickeln. Wie das Altarstück von 1464 in der Akademie zu Bologna darthut, strebt er, plastische Vorbilder nachzuahmen. Zwar ist der gotische Aufbau der Altarwerke, mit den symmetrisch gehaltenen Compositionen, noch der alte, aber die Zeichnung wird richtiger, die Schattirung kräftiger, die Throne werden reicher mit Ornament, Frucht- und Blumengewinden decorirt. In diesen Zügen verräth sich Bekanntschaft

[1] Nr. 205. Holz. Vgl. Vasari (III. 666 ss.), im Leben des Carpaccio, Milanesi's Commentar und Verzeichniß der Werke beider Maler.

[2] ,Anno Domini 1450 hoc opus inceptum fuit et perfectum Venetiis ab Antonio et Bartholomeo fratribus de Murano.' [3] Nr. 5.

[4] Ridolfi, Le Meraviglie dell' Arte, Venezia 1648, I. 51. Zanetti p. 15 (22).

mit Werken Mantegna's, überhaupt der paduanischen Kunstrichtung. Wir finden sie ausgeprägt in einer Madonna mit Paulus und Hieronymus, der Londoner Nationalgalerie[1], jener im Museum zu Neapel[2], und in dem schönen Altarwerk von S. Maria Formosa zu Venedig, dessen Hauptmotiv die Mater misericordiae bildet, mit ihrem Mantel die um Schutz Flehenden deckend, inschriftlich von 1462. Bedeutende Arbeiten sind die Altarwerke, eines in S. Giovanni e Paolo — nur in Bruchstücken erhalten —, das zweite, dreitheilig, in S. Maria de' Frari, mit dem thronenden S. Marcus, begleitet von Johannes Baptista, Hieronymus, Paulus und Nicolaus auf den Seitenflügeln. Die Figuren erscheinen hier würdevoll und großartig; zumal der thronende Augustin in S. Giovanni e Paolo, in weißer Tunica mit rothem Mantel, erinnert an die feierlichen Mosaikdarstellungen. Licht- und Schattenführung sind mit Sicherheit behandelt. Dem Bartolommeo Vivarini gehört auch die in der Berliner Galerie unter Mantegna's Namen befindliche Tafel an, eine Madonna mit dem auf der Brüstung vor ihr sitzenden, bekleideten Kinde, deren Typus ganz jenen des Vivarini gleicht, während die Modellirung der plastischen Schärfe des Paduaners entbehrt[3]. In seinen späteren Bildern zeigt Bartolommeo Abnahme künstlerischer Kraft, wenn auch einige davon, so die Madonna mit S. Rochus in S. Eufemia, oder jenes mit vier Heiligen in S. Maria de' Frari, ein viertheiliges Altarblatt aus dem Anfang der achtziger Jahre, noch stattliche, würdevolle Haltung bewahren. Daß Bartolommeo, wie Crowe und Cavalcaselle meinen, unter dem Einfluß Donatello's oder des Antonello da Messina gestanden habe, läßt sich nicht erweisen. Der Aufschwung seines Stils zu größerer Plastik und mehr Naturwahrheit dürfte sich aus einer Bekanntschaft mit Werken Mantegna's hinlänglich erklären lassen.

Alvise Vivarini.

Seit dem Erscheinen des Antonello da Messina in Venedig beginnt die Pflege der Oelmalerei durch die Bellini, welche alle Vortheile derselben wohl verstanden, zumal nach Seite des Farbenreizes hin, der in Venedig günstigen Boden finden mußte. Als Nebenbuhler der Bellini auf diesem Wege ist nun ein Verwandter des Bartolommeo Vivarini, der letzte Vertreter jener aus Murano hervorgegangenen Künstlerfamilie, zu betrachten, Alvise oder Luigi Vivarini, dessen erste Entwicklungsstufe leider nicht aus Bildern zu verfolgen ist[4]. Als Giovanni Bellini 1464 berufen wurde, in der Scuola di S. Girolamo Darstellungen aus dem Leben dieses Heiligen zu malen, erhielt

[1] Nr. 384. [2] Gr. Saal Nr. 35.

[3] Lermolieff, Die Werke rc., S. 367. Für Bartolommeo spricht auch die Wahl eines gemalten Zettels, auf dem der Name geschrieben ist, während Mantegna denselben immer frei hinsetzt.

[4] Cfr. Vasari III, 159, nota 2.

auch Alvise neben Carpaccio daran Antheil, und längere Zeit waren die Arbeiten jener drei Meister dort zu sehen. Eines der frühesten Bilder mag das Altarwerk in Berlin sein [1]; bezeichnet ist erst die Madonna von 1476 in der Kirche zu Monte Fiorentino, wo das bei den Venezianern übliche Motiv der Anbetung des schlafenden Kindes sich wiederholt und zugleich das künstlerische Vermögen da einsetzt, wo Bartolommeo Vivarini seinen Höhepunkt erreicht hatte. In Zartheit der Madonnenfigur wetteifert er erfolgreich mit der Auffassung der Bellini, überhaupt kommt er im Gebrauch der Luft- und Linienperspective dem Giovanni bald gleich, wie das in der Akademie zu Venedig bewahrte Altarstück von 1480 darthut [2]. Hier sagt er sich von den Traditionen und formalen Unrichtigkeiten der Muranesen zu Gunsten einer freieren Auffassung los, die er zugleich durch treffliche Farbenstimmung begleitet und unterstützt; denn die größte Helle und Leuchtkraft ist im Mittelpunkt des Bildes vereinigt und strahlt gemäßigt in die Seitengruppen aus. Die Sonderung von Licht und Schatten zeigt jedoch noch Härten, und der olivengrüne Fleischton deutet auf die ältere Schule hin; sonst herrscht Ebenmaß und Würde, so daß Alvise nur als Colorist an Geschmack in der Farbenwahl und an Naturgefühl hinter Giambellino zurückbleibt.

Als die Bellini in den achtziger Jahren mit Arbeiten für den Saal des Großen Rathes betraut wurden, fühlte sich Alvise zurückgesetzt und richtete an die Behörde ein Schreiben, worin er sich nicht ohne Selbstgefühl anbietet, für den Saal ein Bild in jener von den Bellini geübten Technik anzufertigen, und zwar ohne jede Bezahlung, die Auslagen für Leinwand und Farben, sowie den Lohn für die Gehilfen ausgenommen. Nach Vollendung der Arbeit solle es der Obrigkeit überlassen sein, aus freiem Antriebe einen entsprechenden Preis zu zahlen [3]. Der Rath zu Venedig kam dem Verlangen entgegen, man rüstete den Künstler mit Farben aus, gab ihm die nöthigen Gehilfen und wies ihn an, sein Bild für den Platz von Pisano's Composition einzurichten. Wie schon bemerkt, nöthigte die Feuchtigkeit des Klimas, die Wände in Rahmen abzutheilen und Staffeleibilder einzusetzen. Gentile's ‚Seeschlacht zwischen dem Dogen und dem Sohne Kaiser Barbarossa's' war ganz abgeblättert, auch Pisano's Werk mochte sehr zerstört sein; daher ergab sich die Nothwendigkeit, für diesen nationalen Raum Ersatz zu schaffen. Der Brand von 1577 hat auch Vivarini's Arbeiten verzehrt, es waren: ‚Das Versprechen des Prinzen Otto, zwischen Venedig und dem Kaiser zu vermitteln', und ‚Barbarossa, den Sohn empfangend'. Der Künstler stand zwar im Lohn für seine Arbeit hinter Giambellino zurück, wurde aber als der Perspective kundig gefeiert und blieb im Dienste der Regierung [4].

---

[1] Crowe und Cavalcaselle V, 1, S. 51. [2] Nr. 561.

[3] **Selvatico, Storia estetico-critica, II, 466.**

[4] Cfr. Selvatico e Foucard, Illustrazione del Palazzo ducale di Venezia, Milano 1859. Sansovino, Venezia descritta, p. 325—332. Die Namen der in der Sala an-

Daneben entstanden Tafelbilder, so jenes in Wien, von 1489, und zwei ähnliche, für S. Giovanni in Bragora und S. Redentore zu Venedig; 1493 und 1498, abermals für S. Giovanni, ein Erlöser und eine Auferstehung. Ersterer ist von schönen Verhältnissen und mild im Ausdruck, während jener in der Brera, von 1498, an großer Härte der Formgebung leidet. Die drei spätesten Arbeiten von Alvise, zwei in Berlin [1], eine in S. Maria de' Frari zu Venedig [2], sind zugleich seine bedeutendsten, auch dem Umfange nach. Erstere stellen thronende Madonnen in Hallen von buntem Marmor dar, das Bild in Venedig die Glorie des hl. Ambrosius. Auf der ersten dieser drei Tafeln nähert sich der Ausdruck wieder dem der Bellini, und wenn auch der Ton nicht die Klarheit und Transparenz wie bei jenem erreicht, wirkt das Colorit doch harmonisch. Das zweite Bild ist leider sehr zerstört, ergibt aber in Haltung des Figürlichen eine treffliche Composition voll Ernst und Stimmung. Der hl. Ambrosius ist wohl nur theilweise von Vivarini selbst, das meiste daran hat die Hand seines Schülers Basaiti in glattem Auftrag vollendet.

Mit Alvise's Tod hörte der Wettkampf der Muranesen mit den Bellini auf, und Giovanni blieb, nachdem er dem unfertig hinterlassenen Bilde Alvise's im Rathssaal Vollendung gegeben, unbestritten der erste Maler der Republik.

Carlo Crivelli.

Ein eigenartiger Charakter, dessen erste Ausbildung auf die Schule von Padua zurückgeht, ist Carlo Crivelli, geboren zwischen 1430—1440. Der Schauplatz seiner Thätigkeit wird aber seit 1468, dem in seinen Inschriften zuerst genannten Jahre, die Mark Ancona; in Ascoli, Fermo, Camerino hat er geweilt und seine zahlreichen Altartafeln geliefert, deren bedeutendste sich jetzt in England befinden. Der Tempera ist er allezeit treu geblieben, ja er hat darin eine Pracht und Frische erreicht, daß sie der Oelfarbe gleichkommt. Anfänglich flach und schattenlos, in mühevoller Technik des Schraffirens arbeitend, erhebt er sich endlich zu plastischer Abrundung des Körperlichen. Den Paduanern zunächst gleich in der Härte seines Stils,

---

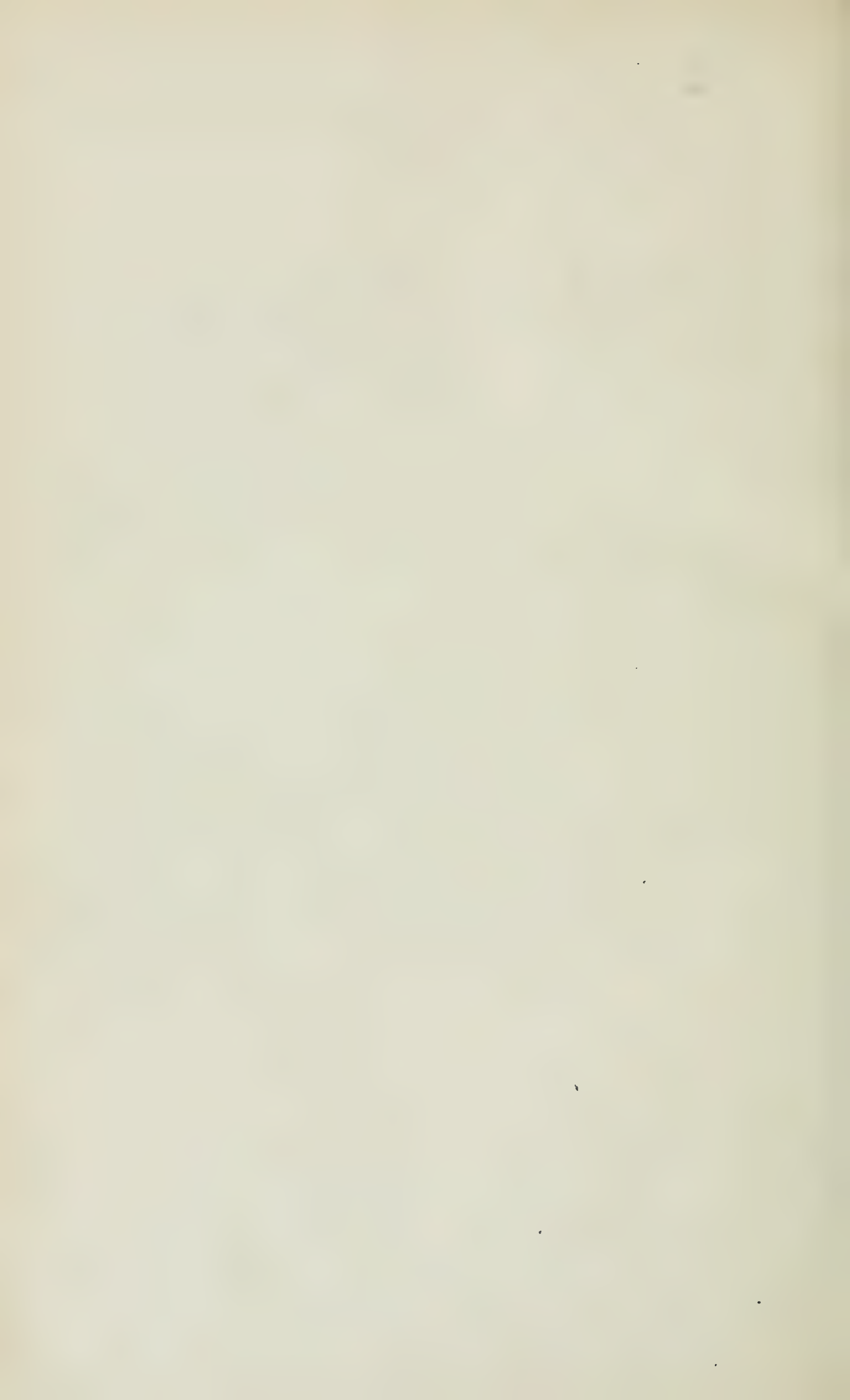
gestellten Maler bei Gaye II, 70 s. Es heißt da: ‚Maistro Alvixe Vivarin, depentor in gran conseio, comenza adì 24 Marzo 1492: à ducati 5 al mexe, da esser prontadi del suo lavor per termination di Signori: à lano ducati 60.' Vasari bemerkt (III, 159): ‚Dipinse il Vivarino con bella prospettiva un tempio aperto, con scalee e molti personaggi, e dinanzi al papa, che è in sedia circondato da molti senatori, è il detto Ottone in ginocchioni, che giurando obbliga la sua fede. Accanto a questa fece Ottone arrivato dinanzi al padre che lo riceve lietamente, ed una prospettiva di casamenti bellissimi. Barbarossa in sedia, e il figliuolo ginocchioni, che gli tocca la mano, accompagnato da molti gentiluomini viniziani, ritratti di naturale tanto bene che si vede che egli imitava molto bene la natura.'

[1] Berlin Nr. 1165. 38.

[2] Am Altar der Milanesi, welcher 1503 gestiftet wurde.



Crivelli, Madonna mit Kind und vier Heiligen. Brera in Mailand.
(Zu S. 461.)



dessen abgezehrte, knochige Figuren durch brüchiges Gewand, den Aufputz vielen Goldes und naturalistischen Beiwerkes nach Art der flämischen Maler noch abstoßender werden, verjüngt sich unter dem Einfluß der Umbrier stufenweise diese Trockenheit, bis er sich zuletzt in einzelnen Motiven selbst der Anmuth und Liebenswürdigkeit nähert. Der Ernst und die Treue, mit der er seine heiligen Gestalten in ihren Brocatstoffen vorführt, läßt seine Werke doch auch anziehend erscheinen; eine feierliche Größe und selbst Innigkeit des Gefühls ist besonders einzelnen thronenden Madonnen nicht abzusprechen. Ja der Maler versteht unser Herz zu rühren, indem er dem Christuskinde, das er decent bekleidet, holdseliges, unschuldiges Wesen verleiht und die Beziehungen zwischen Mutter und Kind recht innig zu gestalten weiß. Es berührt uns dies wie ein Nachklang aus dem Trecento. Crivelli ist da, wo er seine Künstlernatur walten läßt, entschieden mehr er selbst, als anfänglich, wo er noch nicht zum festen Bewußtsein eigenen Stils durchgedrungen und mantegneske Trockenheit seine Gefühle bindet, wie in dem frühen Madonnenbilde zu Verona[1].

Das erste datirte Werk, ein vieltheiliges Altarstück in der Kirche S. Silvestro zu Massa bei Fermo, vom Jahre 1468, zeigt die thronende Jungfrau mit Kind, auf den Seitenflügeln Heilige, trockene Figuren ohne rechte Energie des Ausdrucks. Auf dem Bilde von 1473, in der Cappella del Sacramento des Domes von Ascoli, begegnet uns im oberen Theil eine mit Sorgfalt behandelte Darstellung der Pietà, von herber und gewaltsamer Charakteristik, die auch ihre prachtvolle Ausstattung nicht mildern kann. Den Höhepunkt seiner originalen Kraft erreicht der Maler fast schon auf dem vieltheiligen Altarwerk für S. Domenico in Ascoli, jetzt in der Nationalgalerie zu London[2]. Hier erscheint die auf reichgegliedertem und mit Fruchtschnüren decorirtem Marmorthron sitzende Jungfrau nebst dem freundlichen Kinde recht anziehend, während das Colorit in goldiger Pracht und Klarheit leuchtet. Eigenthümlich reizvoll ist auch die Gottesmutter mit Kind, von 1482, dem Lateran angehörig, wo die sonst üblichen Gegensätze von Zierlichkeit mit herber Strenge fehlen und eine zarte Empfindung ausklingt, während bei der Madonna mit vier Heiligen, in der Brera zu Mailand, recht auffällige Dissonanzen sich geltend machen. Trotz des satten, goldigen Farbentones wirken die scharfgezeichneten Typen der Heiligen hier recht störend[3]. Die Pietà von 1485, in der Sammlung Pianciatichi zu Florenz, zeigt dann jenen hohen Grad von Uebertreibung und Verzerrung, wie er stets bei den Eleven Squarcione's in Padua die Stelle tiefer, leidenschaftlicher Bewegung einzunehmen pflegt. Im Verrenken der dünnen, spitzen Finger und der Gelenke vermag übrigens Crivelli ganz Außerordentliches zu leisten, wie kaum ein anderer Maler des Quattrocento.

---

[1] Vgl. Lermolieff, Die Galerien &c., S. 362. Das Bild weist auf die Schule von Padua. [2] London Nr. 788. [3] Mailand Nr. 149.

Im Jahre 1490 wurde derselbe durch Ferdinand von Capua mit der Ritterwürde beschenkt[1], die aber wohl mehr der Haltung der Stadt Ascoli zuliebe ertheilt wurde, wo der Maler sich aufhielt, denn sie hatte für die Arragonesen bei Grenzzwisten Partei genommen. In einem bald nachher gemalten Bilde[2] stellte deshalb Crivelli den hl. Sebastian gegen alles Herkommen als Ritter dar und unterzeichnete sich auch als ‚Miles', ein Titel, den er von jetzt ab festhält; einmal nennt er sich auch: ‚Eques laureatus'. Dieses Altarblatt der Odoni, jetzt als ‚Madonna mit der Schwalbe' im Londoner Nationalmuseum[3], zeigt besonders in den Predellenbildern tüchtige Charakteristik, so bei Sebastian, Hieronymus, der Geburt Christi. Von stattlicher, ernster Erscheinung und wunderbarer Pracht der Farbenwirkung ist die fast lebensgroße Madonna mit Kind, in Brocatstoff und juwelengeschmückt, einst zu Camerino, jetzt in der Brera zu Mailand. Hier empfindet man, wie einen Nachhall aus dem Trecento, den Eindruck weihevoller, höherer Beziehungen zwischen Mutter und Kind, welches uns durch seine freundliche Geberde fesselt. Ueppige Fruchtschnüre wölben sich über der Gottesmutter zur Laube. Zu ihren Füßen steht ein Glas mit Blumen, zierlich wie von flandrischer Hand gemalt. Die Höhe seines künstlerischen Vermögens erreicht Crivelli in der zur ‚Krönung Mariä' gehörigen Lunette mit der Pietà, der Sammlung Oggioni zu Mailand, vom Jahre 1493. Andere treffliche Bilder in Grosvenor House und in der Sammlung Barker zu London (Immaculata von 1492).

Pietro Alemanno, Schüler Crivelli's, hat sich mit seinen hageren, flachen Gestalten nur als manierirten Nachahmer gezeigt. Er war Bürger zu Ascoli, und dort finden sich einige seiner schwachen Werke; aber auch Vittore Crivelli, Carlo's Verwandter, ist nicht über diesen Standpunkt hinweggekommen. Manches Geringe aus der Werkstatt Carlo's mag dem Vittore zuzuschreiben sein.

Die Bellini. Jacopo.

Während des mehrjährigen Aufenthaltes Gentile's da Fabriano[4] in Venedig trat in dessen Werkstatt Jacopo Bellini ein, dessen Geburt etwa in das Jahr 1400 zu versetzen ist. Als Gentile dann nach Florenz zurückkehrte, begleitete ihn sein Eleve[5] und genoß so den Vorzug, die toscanische Malerei in ihrer Heimat kennen zu lernen. Das Document, das uns hierüber Gewißheit verschafft, ergibt außerdem, daß Jacopo in Florenz wegen eines

---

[1] Ricci l. c. I, 228. [2] Für die Odoni in S. Francesco zu Matelica.

[3] London Nr. 724.

[4] Er gehörte der Innung der Kaufleute und Schiffer an, ebenso wie Giambellino und Alvise Vivarini. Cfr. Cicogna, Iscriz. Venet., VI, 871.

[5] Vasari III, 149. In dem von Milanesi citirten Document heißt Jacopo ‚famulus et discipulus magistri Gentilini de Fabriano'.

Angriffes auf einen gewissen Bernardo, der die Werkstatt seines Meisters mit Steinen beworfen hatte, ungerechterweise bestraft worden ist, und daß sein Lehrer, in dessen Vertheidigung er sich diese Strafe zugezogen, keinen Schritt that, ihn davon zu befreien. 1430 befindet sich Jacopo wieder in Venedig, wie dies aus seinem jetzt im British Museum vorhandenen Skizzenbuche hervorgeht, welches der Anonymus des Morelli [1] noch im Hause Vendramin zu sehen Gelegenheit hatte. Der Werth dieser Zeichnungen ist unbestritten, denn es zeigt sich hier, wie genau er die Natur um sich beobachtete, wie er Landschaften, Häuserfronten, Ruinen mit gleicher Sorgfalt copirte, dabei Entwürfe einstreuend, so daß wir ihn in seiner ganzen Eigenart kennen lernen. Die Mehrzahl der Compositionen gehört dem Neuen Testament an, und hier erscheint er als Vorläufer Giovanni's und Tizians. Mehrfach beschäftigte ihn das Motiv der Kreuzigung, auch finden sich Scenen aus dem Leben der Heiligen, so der Kampf des hl. Georg mit dem Drachen, das Martyrium des hl. Sebastian; daneben antike Fabeln, wie der Kampf der Lapithen und Centauren, die Amazonenschlacht, der Triumph des Bacchus, die Arbeiten des Herkules. Einzelne Thierstudien, Scenen aus dem Landleben, Ritterfiguren, Jagden überraschen durch scharfe Beobachtung und Naturgefühl, so daß wir die Achtung wohl begreifen können, mit der dieses Skizzenbuch von Gentile empfangen und im Testament besonders als Erbstück der Familie angeführt wird. Die technischen Kenntnisse Jacopo's im Umkreise dieser Zeichnungen ergeben nur ein mäßiges Verständniß der Anatomie, aber ein sicheres Auge und eine geschickte Hand. Die Formgebung bewahrt die Mitte zwischen dem Idealismus des älteren italo-byzantinischen oder Mosaikenstils und dem Realismus der neueren Zeit. Die Proportionen sind nicht fehlerfrei, auch kommen Verzerrungen des Muskelspiels vor. Die Gesetze der Perspective sind annähernd begriffen, Verkürzungen treten schon sicherer auf, in den Baulichkeiten ist sonderbarerweise der toscanische Stil nicht vertreten.

Von Bildern aus früher Zeit sind nur zwei kleine, stark beschädigte Werke auf uns gekommen, das eine in der Akademie zu Venedig [2], das andere in der Sammlung Tadini zu Lovere [3]. Beide stellen Maria mit dem Kinde dar, vor einer Brustwehr sitzend, und tragen die Signatur Bellini's. Sorgfältiger Umriß und warmer Fleischton verrathen, nebst dem lockeren Fall des Gewandes, schon mehr künstlerisches Gefühl, als die Muranesen besaßen.

Jacopo verlegte gegen die Mitte des Jahrhunderts hin seine Werkstatt nach Padua und scheint dort in den Jahren 1444—1460 mit den zwei Söhnen thätig gewesen zu sein. So erfuhr ihre Kunstrichtung den Eindruck

---

[1] S. 108. Aufschrift: ‚De mano di me Jacobo Bellino veneto 1430, in Venetia.' Ueber Jacopo vgl. Bernasconi, Cenni intorno alla Vita e le opere di Jacopo Bellini, im Giornale l'Adige num. 75 und 76 d. J. 1869. Vasari III, 176, nota 2.

[2] Venedig Nr. 443.

[3] Vgl. Crowe und Cavalcaselle V, 1, S. 107 f.

der Paduaner Schule und Donatello's, der etwa sechs Jahre lang innerhalb dieser Zeit in der Nachbarschaft des Santo wohnte. Mantegna hatte Bellini's Tochter, Nicolosia, zur Frau genommen. Der Anonymus des Morelli erwähnt mehrere Arbeiten Jacopo's in Padua, so das Altarblatt in der Kapelle der Gattamelata; eine Figur al fresco am ersten linken Pfeiler der Kirche; das Bildniß des jungen Leonico; ein Portrait des Gentile da Fabriano, im Hause Bembo. In Venedig malte derselbe, wie Vasari angibt, Catarina und Giorgio Cornaro. Von Jacopo's Thätigkeit als Wandmaler in Verona ist, nachdem das Fresco der Kreuzigung im Dom 1759 auf Befehl des Erzbischofs zerstört worden, nichts mehr erhalten [1]. Nur ein auf Leinwand gemalter Christus am Kreuz, jetzt im Museum daselbst, ein Werk ohne tieferen Inhalt und religiöse Weihe, dabei von trüber Temperafarbe, ist noch vorhanden. Jacopo's Wandbilder in S. Giovanni Evangelista und S. Giovanni e Paolo zu Venedig sind untergegangen.

Das Todesjahr des Malers ist uns nicht bekannt; seine beiden berühmten Söhne, Gentile und Giovanni, sind, der erstere um 1427, der zweite gegen 1428 geboren [2]. Sie waren Schüler und Gehilfen ihres Vaters und blieben auch nach dem Tode desselben in herzlichen Beziehungen.

Gentile Bellini.

Gentile Bellini ist 1464 mit der Ausmalung der Orgel von San Marco beschäftigt, die er mit vier überlebensgroßen Gestalten versieht [3]. Richtige Anwendung der Perspective und Bestimmtheit der Zeichnung, Gefühl für Plastik sind, nebst einer gewissen Herbigkeit der Formen und Plumpheit der Extremitäten, bezeichnend für seinen Stil, der sich nicht ohne Einfluß von Mantegna's, Uccelli's und Donatello's Werken bei seinem Aufenthalt in Padua vollzogen haben wird. Daß der Künstler sich neben größeren Vorwürfen auch mit Portraitiren beschäftigte, ergibt eine Notiz von 1487 [4]. Wir finden denn auch auf dem Bilde der Glorie des hl. Lorenzo Giustiniani, ersten Patriarchen von Venedig, jetzt im Besitz der Akademie, eine scharfe, bildnißmäßige Charakteristik dieser Figur. Derselben frühen Zeit gehört das Madonnenbild im Museum zu Berlin an, wo das Stifterpaar die Hauptfiguren in Schatten stellt. Noch besser ist das Dogenbildniß im Museo Correr [5].

Im Jahre 1474 erhielt Gentile den Auftrag, die Gemälde im Rathssaale zu erneuern. Seine Arbeiten fanden das Lob der Zeitgenossen, und die

---

[1] Nur eine gleichzeitige Copie ist vorhanden. Vgl. Ricci, Mem., I, 163. 173, und Gaye, Kunstblatt 1840, S. 35.

[2] Milanesi bei Vasari III, 151.

[3] Jetzt im Gange, der von S. Marco zum Dogenpalaste führt.

[4] Lorenzi, Monumenti per servire alla storia del Palazzo Ducale di Venezia, 1869, p. 101.

[5] Venedig Nr. 14. Groß gehalten und decorativ wirkend.

Behörde ließ ihm einen Beweis ihrer Anerkennung zu theil werden, indem sie ihn 1479 mit zwei Gehilfen nach Constantinopel schickte, als Sultan Mohammed II. einen tüchtigen Maler verlangte[1]. Gentile malte das Portrait desselben, wie anderer hoher Persönlichkeiten an jenem Hofe, und stellte außerdem den Empfang venezianischer Gesandter beim Großvezier bildlich dar, was ihm außer ansehnlichen Geschenken den Rittertitel eintrug. Nachdem er etwa ein Jahr dort geweilt und verschiedene Studien gemacht, kehrte er befriedigt zurück und brachte auch ein Portrait des Sultans mit, nach dem die bekannte Medaille gefertigt sein mag. Das Originalbild Gentile's befand sich einst in der Galerie des Paolo Giovio[2] zu Como und ist jetzt in der Sammlung Layard zu London. Der Sultan ist in etwas mehr wie Profilstellung bis zur Brust sichtbar, trägt Pelzmantel, großen Turban und zeigt bei stark hervortretender Nase, zurückgehendem Kinn, dünnem Vollbart wenig anmuthende Züge. Die Malerei ergibt eine sehr geschickte Hand. Der Louvre besitzt das Bild, welches den Empfang der Gesandtschaft beim Großvezier darstellt[3], eine sonnige, lebhafte Scene mit kurzen, gedrungenen Figuren.

Während Gentile in Constantinopel weilte, vertrat Giovanni seine Stelle im Rathssaal, dann nahmen sie gemeinschaftlich ihre Arbeiten wieder auf. Diese historischen Compositionen sind untergegangen. Erst am Ende des Jahrhunderts erreicht Gentile eine bedeutende Stellung, als er für die Scuola di S. Giovanni Evangelista jene ersten Stücke eines großen Cyklus lieferte, an welchem die Schule der Bellini zu verschiedenen Zeiten thätig war. Sie befinden sich jetzt in der Akademie zu Venedig und zeigen drei Motive aus der Geschichte des heiligen Kreuzes; ihre Bestimmung war nämlich, die Vorhalle jenes Raumes zu schmücken, wo sich der Schrein mit der Reliquie vom wahren Kreuze befand. Von Gentile stammen: das Wunder der Heilung, ein sehr zerstörtes Bild; dann die Procession mit der heiligen Reliquie — leider sehr durch Restauration beschädigt —, und die Wiederauffindung der Partikel, welche bei der Uebertragung in die Kirche S. Lorenzo in den Kanal gefallen war.

Da die großen Historienbilder im Dogenpalast verloren sind, kann man jene Arbeiten als die hervorragendsten Monumente historischer Kunst vor Tizian ansehen: Gruppirung, Perspective sind darin entscheidend, und obgleich die Farbe sehr gelitten, wird doch die Absicht des Malers in dem Berechnen der Lichtwirkung, des Schattens und dem Herausheben der Gruppen deutlich, nicht minder in der bei so vielen Figuren schwierigen Charakteristik.

---

[1] Malipiero, Annali, im Arch. stor. it. VII, 123. Marin Sanudo in dem Fragment der Chronik ad ann. 1479. Vasari III, 165, nota 1.

[2] Cfr. Elogia viror. Flor. 1551, p. 149.

[3] Nr. 68. Beschrieben bei Boschini, Carta del Navegar pittoresco, Venezia 1660, p. 31.

im einzelnen, innerhalb eines ruhig-würdevollen Ceremonienbildes, ohne eigentlichen Mittelpunkt und Handlung. Auf dem dritten Bilde zeigt er überdies in dem Entwerfen von Häuserfluchten, die in ungleichen Winkeln zur Bildfläche stehen, Kenntnisse, die über Mantegna hinausgehen, ebenso in der Luftperspective. Gentile's Entwicklung bis zu dieser Höhe ruhigen Besitzes gewisser Kunstmittel ist nicht zu verfolgen. Daß er in Rom gewesen, erfahren wir aus seinem Testamente, worin er zwei Gehilfen, Ventura und Girolamo, die dort angefertigten Zeichnungen vermacht[1]. Wir ersehen daraus ferner, daß er in Mosaik zu arbeiten verstand, denn er hinterließ ein solches Madonnenbild der Scuola di S. Marco. Seinem Bruder Giovanni versprach er das Skizzenbuch ihres Vaters Jacopo zum Lohn, wenn er sich entschließen möchte, das von ihm für die Scuola di S. Marco angefangene Bild, die ‚Predigt des Evangelisten', zu vollenden[2]. Giovanni entsprach diesem Wunsche. Leider ist das jetzt in der Brera zu Mailand befindliche Werk, ein höchst werthvolles Denkmal von der Thätigkeit der Brüder, sehr mißhandelt worden; immerhin bleibt die Wirkung noch eine bedeutende. Auf dem Marktplatz zu Alexandrien, dessen Hintergrund ein S. Marco ähnlicher Kuppelbau einnimmt, predigt der Evangelist von einer freistehenden Kanzel herab, umgeben von Volksgruppen orientalischen Charakters[3].

Am 18. Februar 1507 hatte Gentile sein Testament gemacht; schon am 23. desselben Monats starb er und wurde in S. Giovanni e Paolo bestattet[4].

Giambellino.

Giambellino ist einer der größten Charaktermaler in Oberitalien. Ohne dramatisch zu sein, weiß er doch seinen Figuren Lebenskraft, Energie und Würde zu verleihen und vereinigt damit ein immer mehr sich schärfendes Gefühl für die geheimnißvollen Accorde der Farbenstimmung. Von seinem dreißigsten Jahre an, also etwa von 1456 bis zu seinen letzten bekannten Werken von 1513 und 1514, ist er in stetem Wachsen begriffen. Immer würdevoll, ernst, weltlich-vornehm und naiv, erschöpft er sich nie in seinen Typen, so daß er immer wieder frisch uns vor die Augen tritt. Religiöse Wärme, erhabenen Schwung, Sehnsucht nach himmlischen Idealen, wie bei Perugino, Francia, wird man auch in dem edlen Madonnentypus nicht finden,

---

[1] Cicogna, Iscriz., Ven., II, 119. Es heißt darin: ‚dimitto scole mee S. Marci meum quadrum Sancte Marie de musaico . . . Dimitto et dari volo Venture et Hieronymo meis garzonibus mea omnia designa retracta de Roma.'

[2] l. c.: ‚item volo et ordino et rogo prefatum Joannem fratrem meum, ut sibi placeat complere opus per me inceptum in dicta scola S. Marci, quo completo sibi dimitto et dari volo librum designorum quod fuit praefati q. patris nostri ultra mercedem quam habet a dicta scola.'

[3] Nr. 90.

[4] Cicogna, Iscriz. Ven., III, 119. Vasari III, 168, nota 2. Citat aus M. Sanudo.

den er allmählich ausbildete, noch in seinen stattlichen Heiligen, die mehr von venezianischer Grandezza an sich tragen, als von weltvergessender Ascese, aber die Scala rein menschlicher Empfindungen ist voll und stets anmuthend. Dazu tritt progressiv eine Leuchtkraft der Farbe, ein so wunderbares Spiel des wie ein Ton zart verhallenden Lichtes, ein Aufleuchten der Reflexe, ein goldiges Dämmern des Schattens bis in seine Tiefen, daß er mit diesen Reizen den Sinn unwiderstehlich fesselt und seine Gestalten zuweilen in einer Atmosphäre märchenhaften Glanzes zu wandeln scheinen.

Einzelne Bilder Giambellino's sind bald nach seinem Tode mit denen seiner Schüler und Nachahmer verwechselt worden; auch scheuten sich letztere nicht, die ihrigen mit dem Namen des Meisters zu versehen. Diese Aufschriften sind jedoch, ebenso wie die Kunstproducte jener Maler, von den echten zu unterscheiden [1]. Dagegen hat man auch viele seiner Jugendwerke theils dem Mantegna, theils dem Ercole Roberti, aber auch schwächeren Autoren zugewiesen. Einflüsse Mantegna's auf seinen Schwager sind in einer gewissen Epoche deutlich zu verfolgen Die Verlegung von Jacopo's Aufenthalt nach Padua führte die Schüler rivalisirender Meister zusammen, und des jüngeren Bellini empfänglicher Sinn hatte diese Eindrücke stärker aufgenommen, als der des ruhigeren und älteren Gentile. So hat man den ‚Christus am Oelberg' [2], in der Londoner Nationalgalerie, wegen seiner Trockenheit einst für Mantegna's Werk erklärt, jetzt aber dem Bellini zurückgegeben, obgleich der harte Stil, das plastische Ansehen, die anklebende Gewandung viel von des Paduaners Weise an sich tragen. Aehnliche, dem inneren Wesen des Künstlers doch kaum entsprechende Härte der Form bieten: die Verklärung Christi in der Galerie Correr zu Venedig, die Pietà in der Brera, und eine andere in der Galerie Lochis-Carrara zu Bergamo. Die Pietà gehört überhaupt zu Bellini's bevorzugten Motiven. So finden wir eine solche im Dogenpalast, welche (nach Zanetti) von 1472 datirt war und 1561 leider übermalt wurde. Die Figuren sind hier überaus knochig und mager, Typen und Gesichtsverzerrungen deuten auf Mantegna, aber der Stil gleicht dem des Bartolommeo Vivarini und die Disposition weist auf Jacopo Bellini. Weitere Darstellungen der Pietà besitzen die Kathedrale von Toledo in Spanien, die Brera

[1] Einmal hat Giambellino niemals Cursivschrift angewendet, dann ist bei den echten Aufschriften das eine der zwei L stets höher als das andere. Auf echten Cartellini ist durch den Restaurator dann zuweilen das höhere L verkürzt worden. Vgl. **Lermolieff, Die Werke rc., S. 402, Anm. 1.**

[2] Nr. 726. Ueber die charakteristischen Unterschiede von Bellini's und Mantegna's Werken vgl Lermolieff a. a. O. S. 402 f. Bezeichnend für Bellini ist zumal die Landschaft, meist eben, mit Gewässern, befestigten Orten im Mittelgrunde und Gebirgen in der Ferne, die infolge der Oxydation jetzt sehr dunkel sind. Mantegna hat wenig Sinn dafür, gewöhnlich stellt er einen befestigten Ort auf steilem Hügel dar, oder zackige Felsmassen. Auch die Hand- und Ohrform sind entscheidend.

in Mailand, das Museum in Stuttgart [1], die Berliner Galerie [2]. Viel späterer Zeit, als die genannten, scheint die unvollendete Tafel in den Uffizien [3] anzugehören, wo auch die Oeltechnik eine freier entwickelte ist. Der frühen Periode rechnen wir zu: die Beschneidung in Castle Howard [4] — wo sich noch derbe Körperformen, schwere brüchige Falten, unfeine Extremitäten breit machen —, vielleicht auch das kleine Bild des Gekreuzigten im Museo Correr [5], dort unter Mantegna's Namen, und das stark überschmierte Madonnenbild in der Akademie zu Venedig [6].

In derselben Zeit entstand eine große Zahl von Marienbildern, zuweilen mit alterthümlichem Goldgrunde, oder mit Landschaften, die er in seiner Werkstatt wohl auch vorräthig hielt, um den Anfragen zu genügen. Die Akademie in Venedig besitzt ein solches Bild, das einst zum Grabmal des Luca Navagero gehörte [7], aber wohl aus früherer Zeit stammt und nur damals verwendet worden ist. Andere in der Galerie zu Rovigo, in der zu Bergamo, in Treviso (dort unter Mantegna's Namen), in Berlin [8] (wohl Atelierbild), Mailand [9], Venedig [10], Pavia. Hervorragend unter jenen Werken der ersten Periode ist die Jungfrau, das Kind anbetend, in der Akademie zu Venedig. Schlanke, zierliche Formen mit noch brüchiger Gewandung sind, nebst dem schlichten Ausdruck zarter Empfindung, hier charakteristisch.

In dieser frühen Zeit des Malers ist die Tempera vorherrschend. Ausdruck und Form lassen aber die Farbe noch zurücktreten. Bellini zeigt sich hier nicht als vollkommener Zeichner, noch als Idealist, denn seine Figuren erheben sich kaum über das Gewöhnliche. Mit der Erfahrung kommt ihm mehr Einfachheit und Geschmack zu, die Gruppen ordnen sich besser, die Falten werden schlichter, der Umriß klarer, die Typen gewählter; die Oeltechnik bringt seine Begabung als Colorist zur vollen Reife.

Sehen wir nun in diesen Erstlingswerken Giambellino in Durchbildung des Körperlichen, Energie des Ausdrucks, in studirten Verkürzungen und Perspective mit Mantegna wetteifern, so schließt er diese mehr wissenschaftliche Epoche mit dem großartigen, leider durch Brand zerstörten Bilde in S. Giovanni e Paolo ab und entfaltet darin Reize des Colorits, gepaart mit vornehmer Charakteristik, welche ihn als Führer der neueren venezianischen Malerei kennzeichnen.

---

[1] Stuttgart Nr. 4. Andere Darstellungen in Rimini (Stadthaus), Mailand (Gal. Poldi), Venedig (Mus. Correr Nr. 18, 36).

[2] Früher Mantegna. Die Halbfigur des todten Erlösers wird von zwei weinenden Engeln gehalten. Diese sind echt venezianisch, überhaupt geht ein vornehmer, edler Zug durch das Bild, den Mantegna nicht besitzt.

[3] Florenz Nr. 581.

[4] Nr. 135. Crowe und Cavalcaselle V, 2, S. 147. Copie davon in der Galerie Leuchtenberg zu S. Petersburg.

[5] Venedig Nr. 28. [6] Venedig Nr. 372. [7] Venedig Nr. 71.

[8] Berlin Nr. 10. [9] Mailand Nr. 132. [10] Venedig Nr. 364.



Giambellino, Madonna mit Kind nebst den Heiligen Katharina und Magdalena. Akademie in Venedig. (Zu S. 468.)



Wir können diese Wandlung im Stile Giambellino's als mit der Technik der Oelmalerei zusammenhängend ansehen, welche durch Antonello da Messina, der um 1473 nach Venedig gekommen war und durch das Madonnenbild in S. Cassiano Aufsehen erregte, vermittelt wird.

Wie sehr diese Technik dazu beitrug, Giambellino's coloristisches Talent zur Reife zu bringen, zeigt das um 1475 entstandene schöne Bild der Krönung Mariä in S. Francesco zu Pesaro, die erste erhaltene größere Composition, nachdem das Altarbild in S. Giovanni e Paolo vernichtet worden ist. In offener buntgetäfelter Halle sitzen auf gemeinschaftlichem Thron Christus und Maria, während Petrus, Paulus, Hieronymus und Franciscus assistiren. Den Hintergrund bildet eine Landschaft, in den Nischen der Seitenpilaster stehen Heilige.

Die Gestalten sind hier biegsam, voll gesammelter Kraft, nur die brüchige Faltenmasse stört den wundervollen Eindruck des Ganzen. Die Predella, mit der Bekehrung Pauli, dem Tode des Petrus, der Geburt Christi, Hieronymus in der Wüste und Franciscus in Ekstase, zeigt energische, geistvolle Compositionen. Diesem Werke steht die Transfiguration im Museum zu Neapel wohl ziemlich nahe. Hier mißfallen uns bei dem auferstandenen Christus das brüchige Gewand und das triviale Aussehen der Jünger. Die Lichtwirkung soll diesem Mangel abhelfen, denn das Motiv an und für sich war der Kunst Bellini's, welche den irdischen Ankergrund sucht, nicht geläufig. Die Landschaft ist in aller Mannigfaltigkeit des Terrains und Lufttones entworfen.

Geniale Pinselführung zeigen die beiden Tafeln der Akademie zu Venedig[1] und des Museo del Prado in Madrid[2], Maria mit Kind und Heiligen darstellend. Zumal das letztere ist ein Werk eigenthümlicher Vollendung, auch im Faltenzuge großartig und stilvoll.

Das Altarbild für S. Giobbe, jetzt in der Akademie, ist vom sonnigsten, feinsten Ton, strahlend im Goldglanz. Das auf die Mittelgruppe der thronenden Madonna concentrirte Licht, die mit Lasuren zu schmelzenden Accorden gestimmten Formen, dazu die dunkle, von Reflexen durchglühte Schattenmasse, bilden eine wirkliche Ekstase des Farbenlebens, wie sie als ‚Canon' der venezianischen Malerei sich darstellt und von den Zeitgenossen auch aufgefaßt wurde. Dazu feine, aber weltliche Charakteristik der Heiligen: des sanften Franciscus, des duldenden Sebastian, des eifrig betenden Job, des begeisterten Ludwig, des hingebenden Täufers! Diese wie Nobili in glühender Farbenpracht auftretenden Gestalten appellirten nicht vergeblich an das Nationalgefühl der Republik.

1479, am 3. September, war Gentile nach Constantinopel gereist, und einige Tage vorher hatte die Behörde Giovanni zum Pfleger der Bilder im großen Rathssaal ernannt. Von dieser Zeit an bis zu seinem Tode blieb er

---

[1] Venedig Nr. 436. [2] Madrid Nr. 60.

daselbst in Thätigkeit und im Verkehr mit seinem Bruder. Was er und andere hier vollendet, erzählen uns ausführlich die Chronisten Sansovino und Ridolfi.

In beharrlichem Streben war es Giovanni gelungen, alle Härten seiner Frühzeit abzustreifen. So ergibt die thronende Madonna zwischen Paulus und Georg in der Akademie zu Venedig, sowie eine zweite, mit 1487 bezeichnete Tafel[1] eine Breite der Pinselführung und eine Zartheit des goldigen Fleischtones, daß wir sie als technische Meisterstücke betrachten können, die schon ganz die spätere Richtung der großen Cinquecentisten aussprechen. Nicht minder werthvoll sind der dreitheilige Altar in S. Maria de' Frari[2], vom Jahre 1488, und das Votivbild für S. Angeli in Murano[3], mit dem Dogen Barbarigo als Stifter, von demselben Jahre, ein großartiges Werk voll edler Natur und märchenhafter Farbenpracht.

Giovanni hatte seine Verpflichtungen für den Rathssaal erfüllt[4] und eine Anzahl Bilder vollendet, die unermüdliche Kraft voraussetzen, doch findet sich weder Eile noch Vernachlässigung ausgeprägt. Wie schön ist bei den Frari die thronende Madonna, dem Concert zweier Engel lauschend, während Nicolaus und Benedictus feierlich assistiren! Im Jahre 1505 entstanden die Taufe Christi für S. Corona in Vicenza und die Madonna für S. Zaccaria zu Venedig, ein Bild, das in seiner malerischen Auffassung wesentlich dem Kreise Giorgione's und Tizians angehört, denn Bellini entwickelt hier vollständig das Programm jener von Vasari ‚die moderne' genannten Kunstweise. Große, malerische Gegensätze von Licht und Schatten, Breite und Schmelz der Modellirung, dabei ein gleichmäßiger und saftiger Auftrag, vollkommene Sicherheit, durch Pinselführung dem Stofflichen gerecht zu werden, ausgebildeter Sinn für Luftwirkung und Stimmung im Landschaftlichen, dies sind die Grundzüge jener Richtung, welche die späteren Venezianer aufnahmen und ihrem Culminationspunkte zuführten.

Damals war es, als Albrecht Dürer von Nürnberg nach Venedig kam und die deutsche Weise den Italienern entgegenbrachte. Unter den zahlreichen Feinden des schlichten Meisters fand sich jedoch nicht der edle Bellini, denn lobend schreibt Dürer an seinen Freund Pirkheimer[5]: ‚Aber Giambellin, der hat mich vor vielen Edelleuten gar sehr gelobt. Er wollte gern etwas von mir haben und ist selber zu mir gekommen und hat mich gebeten, ich solle ihm etwas machen, er wolle es gut bezahlen. Und die Leute sagen mir alle, was er für ein rechtschaffener Mann sei, daß ich ihm ebenso gewogen bin. Er ist sehr alt, aber noch immer der beste in der Malerei.'

---

[1] Venedig Nr. 424. 94. [2] Sacristei. [3] Jetzt in S. Pietro Martire.

[4] Sansovino p. 828—830. Ridolfi I, 89. 93. 1483 wurde er ‚Pittore del Dominio'.

[5] Thausing, Dürers Briefe, Tagebücher ꝛc., in den Quellenschriften, Wien 1879, III, 6.

Daß Dürers Originalität auch ohne Kenntniß der Antike den Malern imponirend schien, daß sie seine Werke heimlich wohl auch benutzten, seine Farben lobten, als er das Rosenkranzbild ausstellte, war naturgemäß. Wohl mag auch Dürers Sorgfalt und Treue in Wiedergabe der Einzelheiten die Italiener angeregt haben, aber wesentliche gegenseitige Einflüsse haben doch nicht stattgefunden. Vasari scheint solche annehmen zu wollen, aber daß Bellini im Bacchanal von 1514 Dürer copirt habe, davon kann nicht die Rede sein, und auf dem Rosenkranzbilde gleicht etwa nur der musizirende Engel den lieblichen Kindergestalten des großen Venezianers, die auf den Stufen des Thrones Maria ihre Huldigung darbringen[1].

Isabella von Mantua hatte sich mehrfach bemüht, durch Bembo's Vermittlung ein Werk von Bellini zu erhalten[2], aber es fehlt jede Notiz, daß wirklich ein solches dorthin geschickt worden sei. Vielleicht ist das der Nationalgalerie zu London einverleibte Bild des Petrus Martyr jenes Stück, in dem wir Grundzüge der von Giorgione, Tizian und Palma gepflegten stimmungsvollen Landschaftsmalerei vorfinden, welche die Figuren mehr als Staffage der Oertlichkeit einverleibt. Das Hauptmotiv, der ermordete Petrus, wird durch die Holzfäller und Schäfer des Waldes sehr beeinträchtigt. Jener Zeit entstammt auch die vollendetste Leistung Bellini's im Portrait, das des Dogen Loredano, jetzt in der Nationalgalerie zu London[3], welches neben seltener Pracht des Colorits den Vortheil besitzt, nicht übermalt worden zu sein, oder des Meisters Namen mit Unrecht zu tragen. Seine letzten größeren Werke sind: das Altarbild für S. Giovanni Crisostomo in Venedig, S. Christophorus, Augustinus und Hieronymus, nebst einer üppigen Landschaft, in dem neben kühner Breite der Pinselführung und tiefer Farbenglut doch schon eine minder feine Zeichnung sich bemerklich macht, und das Bacchanal der Götter[4], erst durch Tizian vollendet und einst für Alfonso von Ferrara bestimmt. Bellini starb, 90 Jahre alt[5], am 29. November 1516 und wurde neben seinem Bruder Gentile in S. Giovanni e Paolo begraben.

Antonello da Messina.

Für die letzte Ausbildung der Brüder Bellini war die um 1473 erfolgte Niederlassung A n t o n e l l o ' s[6] in Venedig von entschiedener Bedeutung. Daß der sicilianische Maler vorher nach Flandern gezogen sei, um bei Rogier van

---

[1] Crowe und Cavalcaselle (V. 1, S. 177) meinen, Tizian habe für das Wunderwerk seiner Jugend, ‚Christus mit dem Zinsgroschen‘, die Sorgfalt Dürers als Vorbild in der Ausführung genommen.

[2] Gaye II, 76. 80 s. [3] Nr. 189.

[4] Von Vasari im Leben Tizians beschrieben, jetzt in der Sammlung Northumberland auf Schloß Alnwick. Vgl. Crowe und Cavalcaselle V, 1, S. 187 f.

[5] Gaye II, 143. [6] Antonello degli Antonj ist der Name.

der Weyden die dort geübte Oeltechnik zu erlernen, entbehrt jedes urkundlichen Beweises[1]. Konnte er diese Technik doch auch in Italien selbst sich zu eigen machen, wo flämische Maler arbeiteten und der berühmte Rogier sich längere Zeit aufgehalten hatte. Daß die Künstler schon vor den van Eyck sich der Oel- und Firnißzusätze bedienten, ist bereits erörtert worden; während des Quattrocento sehen wir eine Reihe von bekannten Technikern: Domenico Veneziano, Andrea del Castagno, Baldovinetti, die Pollajuoli, Verrocchio, Piero degli Franceschi Versuche mit dem neuen Bindemittel anstellen, welches sich langsam Bahn bricht, zugleich mit der immer freier und malerischer sich gestaltenden Auffassung überhaupt. Fra Filippo, Ghirlandajo, Mantegna und Giambellino halten, erstere ganz, die anderen zeitweise an der Tempera fest, ja Crivelli erreicht damit eine Pracht und Tiefe des Colorits, daß sie der Wirkung von Oelmalerei völlig gleichkommt. Mit dem Aufhören der mehr zeichnenden Technik[2], dem erwachenden Sinn für Wirkung der die Körper umgebenden Luftschicht, erhält auch die Oelmalerei ihre volle Bedeutung: sie wird zum wesentlichen Factor in der Sprache der modernen Kunst, zumal der venezianischen, welche den malerischen Reiz als ihr eigentliches Lebenselement ausbildet. Ebenso wenig als man in Deutschland von dem Verfahren der van Eyck als einer neuen Entdeckung viel Aufhebens machte, glaubte man auch in Italien vor dem Erscheinen von Vasari's mißglückter Biographie des Antonello, daß derselbe aus den Niederlanden jene Malerei importirt habe. Bartolommeo Fazio[3] bemerkt nur in seinem 1456 abgefaßten Werke: ‚Johannes Gallicus (van Eyck) habe manche von den Eigenschaften der Farben entdeckt, die er aus Plinius und anderen Autoren kennen lernte‘, und Antonio Filarete berichtet im Tractat über die Architektur, ‚daß man alle diese Farben auch in Oel verwenden könne, dazu gehöre jedoch ein anderes Malsystem, trefflich für die, welche es verstehen. In Deutschland arbeite man gut in dieser Weise, besonders zeichne sich darin Meister Johann von Brügge und Meister Rogier aus. Frage: Sage mir, auf welche Weise wendet man dieses Oel an, und was für ein Oel ist es? Antwort: Leinöl. Frage: Ist es nicht sehr trübe? Antwort: Ja, allein man benimmt ihm diese Trübung;

[1] Vgl. Milanesi u. a. bei Vasari II, 582 s. Crowe und Cavalcaselle VI. 97 ff. Lermolieff, Die Werke &c., S. 416 ff. Bei Woltmann und Wörmann, Malerei, II, 283, heißt es: ‚Derjenige Meister, welcher die Oelmalerei in Italien eingeführt hat, ist Antonello da Messina.‘ Wo bleibt der Beweis dafür? Crowe und Cavalcaselle (Geschichte der altniederländischen Malerei, S. 214) glauben, daß Antonello in den Niederlanden gewesen sei. Vasari und van Mander behaupten es allerdings.

[2] Vasari II, 563 s.: ‚Nelle pitture a tempera mancavano l' opere d' una certa morbidezza e vivacità, che arebbe potuto arrecare, trovandola, più grazia al disegno, vaghezza al colorito e maggior facilità nell' unire i colori insieme, *avendo eglino sempre usato di tratteggiare l'opere loro per punta solamente di pennello.*‘

[3] De vir. illustr. Flor. 1745, p. 298. Vasari II, 584.

jedoch ist mir nicht bekannt, auf welche Weise dies geschieht' u. s. w.[1] Wir sehen hieraus, daß zur Zeit des Filarete das neue Malsystem der Theorie nach bekannt war, daß man jedoch die Tempera bevorzugte und daß diese den Ansprüchen genügte. Nur der Sicilianer Matteo Collaccio spricht in einem Briefe an einen Landsmann, Rector der Universität zu Padua, von Antonello, dessen Malerei in S. Cassiano zu Venedig Bewunderung errege. Albrecht Dürer, welcher bald nach Antonello's Tode Venedig besucht, erwähnt ihn nicht. Der erste über ihn berichtende Italiener ist der Architekt Summonzio in Neapel, der auf eine Anfrage des Venezianers Marcantonio Michiel im Jahre 1524 erwiedert[2], Antonello habe die Oelmalerei in Italien erlernt. Die Eitelkeit des Summonzio gibt ihm dann den fabelhaften Neapolitaner Colantonio zum Lehrer. Dem widerspricht die Angabe des an Vasari eingesandten Berichtes, vielleicht von einem nicht minder eitlen Palermitaner stammend, wonach Antonello das Zeichnen in Rom lernte, dann sich in Palermo großen Ruhm erwarb und nach einigen Jahren wieder in Messina auftauchte. ‚Als er jedoch einst bei einer Reise nach Neapel ein Bild des van Eyck sah, machte dasselbe solchen Eindruck auf ihn, daß er sich entschloß, nach Brügge zu reisen, wo er das Geheimniß bei dem großen Maler selbst erlernte, das er dann nach Venedig brachte'. Nach einem späteren Sicilianer[3] hätte er auch in Mailand hochberühmt einige Jahre zugebracht, obgleich kein Zeitgenosse davon Erwähnung thut. Diese sicilianischen, abweichenden Notizen verdienen somit kaum Glaubwürdigkeit; auch ist nicht eine von Vasari's Biographien chronologisch so fabelhaft, als die des Antonello da Messina[4]. Prüfen wir nun die Bilder, von denen in Italien nur wenige vorhanden sind.

Das älteste bezeichnete Werk des Malers, ein kleines Brustbild des segnenden Erlösers, stammt von 1465 und befindet sich in der Londoner Nationalgalerie[5]. Es bietet in Ausdruck und Farbe eine Mischung italienischen und flandrischen Charakters, der Ton erscheint warm, der Auftrag dünn und in Oelfarbe gehalten. Von höherem Adel ist nichts zu finden.

In Antonello's Vaterstadt, Messina, hat sich nur ein echtes Bild, ein dreitheiliges Altarwerk erhalten; ob dort gemalt, oder in Venedig und hingesendet, läßt sich nicht entscheiden. Es befindet sich jetzt in der Pinakothek

[1] Zwischen 1460—1464 verfaßt. Cod. Magliabecch. lib. XXIV. fol. 182. Vgl. Milanesi's Commentar bei Vasari II, 588.

[2] Puccini, Memorie storico-critiche di Antonello degli Antonj pittore messinese, Firenze 1809, p. 37 s.

[3] Maurolicus, Hist. Sican. fol. 186, I. ed. bei Vasari II, 569, nota 2.

[4] Die von Vasari erwähnte Grabinschrift hat niemand auffinden können.

[5] Nr. 673. Einige andere frühe Bilder nennt Lermolieff (Die Werke &c. S. 422), so den Eccehomo im Hause Spinola zu Genua, einen zweiten in der Galerie von Vicenza (Z. Z. Nr. 12). Vgl. Crowe und Cavalcaselle VI, 105 f. Die Inschrift auf einem briefartig gebrochenen Zettel. Ganz realistisch ist auch das kleine Brustbild Christi an der Säule bei Sign. Zir in Neapel.

daselbst, hat ein flandrisches Aussehen, zeigt aber in den Körperformen einen noch nicht völlig ausgebildeten Maler[1]. Das Motiv bildet die thronende Madonna mit dem Kinde, über deren Haupt zwei Engel die Krone halten, während Gregorius und Benedikt assistiren; in der oberen Abtheilung die Halbfiguren der Verkündigung. Ist Antonello damals noch nicht in Venedig gewesen, so muß sein Aufenthalt doch kurz nachher stattgefunden haben, denn unter den hier gefertigten Bildnissen ist eines von 1474 datirt. Von einem Auftrage für die Kirche S. Cassiano in Venedig erzählen die Chronisten Matteo Collaccio und Sabellico. Das Werk soll mit 1473 bezeichnet gewesen sein, stellte die Madonna mit dem Erzengel Michael dar und wurde sehr gepriesen. Auch die Patricier beeilten sich, ihre Portraits von Antonello malen zu lassen. Hier liegt überhaupt seine Bedeutung als Künstler[2]. 1474 entstand das Bildniß in Hamilton Palace bei Glasgow; ihm folgt das wunderbar sprechende eines jungen Mannes mit vollem Haar, im Louvre, von großartiger Kraft des Ausdrucks und eines van Eyck würdig in feiner Modellation, Transparenz der Schatten und sorgsamer Behandlung des Stofflichen. Die Sammlung Trivulzio in Mailand besitzt das Bildniß eines älteren Mannes von 1476, zwei andere jene des Fürsten Giovanelli in Venedig, eines die Galerie Borghese in Rom[3]. Von großer Zartheit ist das kleine Brustbild eines jüngeren Mannes in der Berliner Galerie, dessen Inschrift 1478 gelautet haben soll[4]. Auch hier zeigt sich neben feinster Naturbeobachtung große Transparenz des Farbenkörpers. Das Colorit gleicht mehr demjenigen Bellini's.

Aus diesen meisterhaften Arbeiten, die eine genaue Kenntniß der flandrischen Malweise verrathen, wird es erklärlich, daß er in Venedig der gesuchteste Portraitmaler werden konnte, indem sein Verfahren durch technische Sicherheit und Naturtreue auf die Venezianer großen Eindruck machte. Er muß dasselbe übrigens nicht als Geheimniß behandelt haben, denn wir finden die Bellini um jene Zeit schon im Besitz der Oelmalerei. Charakteristisch für die niederländische Schule ist auch der röthliche Fleischton, wie man ihn an dem Bildniß im Hause Trivulzio zu Mailand, in denen der Galerie Borghese und des Fürsten Giovanelli zu Venedig sehen kann.

---

[1] Vgl. Lermolieff, Die Werke &c., S. 423. Es ist das Triptychon für die Kirche von S. Gregorio zu Messina, vollendet 1473, jetzt im Universitätsgebäude befindlich und zwar sehr zerstört. Vgl. Crowe und Cavalcaselle VI, 107.

[2] Der Anonymus (Morelli) bemerkt schon von den zwei Köpfen im Hause Pasqualino zu Venedig: ‚Sie haben viel Kraft und viel Leben, besonders in den Augen.' Vgl. S. 80 d. cit. Ausg. Diese Starre des Blickes fällt auch bei dem Berliner Portrait auf. Der Maler übertreibt zuweilen die Linienperspective des Auges, so daß es eine unnatürliche Schärfe bekommt.

[3] Vgl. Lermolieff, Die Galerien &c., S. 317 f. Es trägt die Nr. 54. Morelli schreibt auch das Portrait in Neapel (großer Saal Nr. 10) dem Antonello zu. Dort unter Bellini's Namen.

[4] Zanetti, Pitt. Ven., p. 21.

Die religiösen Bilder Antonello's zeigen ihn als einen nüchternen Realisten ohne Phantasie, so der hl. Sebastian in Dresden[1]; Christus an der Säule in der Akademie zu Venedig; ein zweiter Sebastian in Berlin[2], von roher Ausführung und wohl nur Atelierbild; endlich die Kreuzigung in der Galerie zu Antwerpen, ein zierliches kleines Werk von sauberem Auftrag und großer Transparenz der Farbe, bei dem die Landschaft mit den Gräsern, Pflanzen, Schädeln und Thieren eine nur den Niederländern eigene Behandlungsweise offenbart, obwohl die Gegend selbst italienischen Charakter an sich trägt. Die Disposition ist eigenthümlich: während die Gestalt Christi ruhig am Kreuze hängt, sind die Schächer in höchst gequälten Lagen an Bäumen befestigt. Maria sitzt neben dem Kreuze, an der anderen Seite hat sich Johannes auf ein Knie niedergelassen[3]. Der gemischte Stilcharakter Antonello's prägt sich ganz entschieden aus: die nackten Körper, die sitzende Madonna, der knieende Johannes sind, ebenso wie die Landschaft, italienisch dem Wesen nach; Ausführung, Farbe, Technik weisen auf die Schule von Brügge hin.

Wir dürfen annehmen, Vasari habe Recht, indem er den Maler 1493 in einem Alter von 49 Jahren sterben läßt; dann wäre er 1444 geboren, was mit dem Bilde des Salvator in der Londoner Galerie in Einklang zu bringen ist, denn es trägt die Zahl 1465 und verräth die Hand eines etwa zwanzigjährigen, noch unfertigen Malers. Wie an der ferneren Ausbildung Giambellino den größten Antheil gehabt, lehrt der Sebastian in der Dresdener Galerie. Ob auch die Wandgemälde Mantegna's ihn beeinflußt, läßt sich daraus nicht gerade schließen[4], denn dessen Stilweise konnte ja auch durch Bellini indirect vermittelt sein. Uebrigens erzählt Scardeone in seinen Paduanischen Antiquitäten, der dortige Bildhauer Andrea Riccio, geboren um 1440, sei ein naher Freund Antonello's gewesen und habe seinen Tod tief betrauert, ein Umstand, der sich kaum erklären ließe, wenn der Maler hochbetagt aus dieser Welt geschieden wäre. Die mehr als zwanzigjährige Thätigkeit Antonello's in Venedig ist übrigens auch seinem Heimatlande zu gute gekommen; denn wir begegnen in den Kirchen Messina's und der Orte längs

---

[1] Vgl. Lermolieff, Die Werke rc., S. 167 f. Das Bild erscheint stark restaurirt, sowohl in den Schattenpartien des Körpers als der Architektur. Der Himmel ist übermalt. ‚So bewundernswürdig Antonello in seinen Bildnissen, so nüchtern und ungelenk steht er vor uns, gilt es, eine tiefe Empfindung der Seele zum Ausdruck zu bringen', bemerkt Lermolieff.

[2] Wiederholung im Städel'schen Institut zu Frankfurt. In Berlin auch eine Madonna (Nr. 13) von bellineskem Charakter, mit sehr trivialem Christuskinde, welche Lermolieff, ebenso wie den dortigen Sebastian, mit Recht für Atelierbilder erklärt. Verdächtig ist schon die Aufschrift ‚Mesaneus' auf letzterem. Vgl. Die Werke rc., S. 429 f.

[3] Abbildung bei Müntz, Renaissance en Italie, p. 307. Johannes erinnert in seiner nüchternen Auffassung an den Verkündigungsengel von Piero degli Franceschi.

[4] Lermolieff, Die Werke rc., S. 426.

der Küste Siciliens bis Syracus hin zuweilen Madonnenbildern, die an Antonello oder Giambellino, auch an Cima da Conegliano erinnern, während an eine einheimische Schule nicht zu denken ist. Die Werke des Pietro von Messina, Maso, Saliba, Salvo d' Antonio tragen den Charakter venezianischer Malweise an sich und lassen vermuthen, daß diese Landsleute Antonello's durch ihren berühmten Gefährten veranlaßt wurden, nach Venedig zu gehen und dort ihre Ausbildung empfangen haben[1]. Von oberitalienischen Malern wurden Jacopo de' Barbari, Filippo Mazzuola, Andrea Solari durch Antonello da Messina beeinflußt.

Vittore Carpaccio.

In der Werkstatt und unter dem Vorbild der Bellini reifen in den letzten Decennien des fünfzehnten Jahrhunderts einige nicht unbedeutende Schüler heran, die mit dem Beginn der neuen Epoche vor einer jüngeren und größeren Schaar zurückstehen, aber doch noch eine Zeit lang neben dieser in der älteren Richtung thätig sind. Sie vertreten wesentlich den Charakter jener großen Meister in abgeschwächter Form, bei oft wenig ausgeprägter Eigenart, und widmen sich zumeist der Durchbildung des Colorits, der feinen Beobachtung des Stofflichen in seinem Verhältniß zu Licht und Schatten. Weiche, lebensvolle Modellirung des vom Blute durchpulsten Körpers in goldigen Tönen, mit zarten Reflexen der transparenten Haut, in den Gewändern glühende Pracht des vom Licht durchwobenen Stoffes, behagliches Sinnen- und Genußleben unter südlichem Himmel, ein Ausprägen mäßiger Gegensätze im Charakter, kurz das Sinnlichmalerische ohne höhere Ziele und ohne Kummer um das Jenseits, aber auch ohne kleinliche Nachahmung des Details, ist für jene Schule die Summe des Erreichenswerthen. Das dramatische Element der Malerei, ihr höchstes, geistiges Problem, bleibt deshalb unentwickelt; die Zeichnung des Nackten, welche durch Giambellino und Antonello eine ziemliche Höhe erreicht hatte, verliert bei den Schülern ihre wohlstudirte Grundlage, das Costümliche dient dem Farbenprincip, nicht den Gesetzen der Linienschönheit. Darum werden die Producte der neueren venezianischen Malerei auch heute noch von den meisten eher verstanden und genossen, als die viel idealeren Gebilde der Florentiner, oder auch der umbrischen Kunstrichtung. Durch rein poetische Auffassung der Landschaft bis zu stimmungsvoller Größe hin gestaltet sich das venezianische Motiv zum abgerundeten Genrebild; auch die heiligen Scenen werden ins Freie verlegt und gewinnen an menschlicher Bedeutung, was sie an idealem Gehalt einbüßen.

Unter den Schülern der Bellini ragt eine charaktervolle Persönlichkeit, Vittore Carpaccio, hervor, der zunächst, als unter dem Einfluß der Muranesen erwachsen, eine gewisse Härte der Zeichnung beibehält, dann aber

---

[1] Vgl. Lermolieff. Die Werke &c., S. 427 f.

unter Giovanni's Leitung, den er nach Constantinopel begleitet haben soll, sich zu einem lebensfrischen und stets willkommenen Erzähler ausbildet[1]. Wie seinem Lehrer ist auch ihm eine gewisse Breite der Darstellung eigen, die ihn zu größeren Cyklen von Leinwandbildern, wie sie in Scuolen üblich waren, besonders befähigt erscheinen läßt. Seine besten Arbeiten fallen in das letzte Decennium des fünfzehnten Jahrhunderts, es sind dies die neun größeren Compositionen zum Leben der hl. Ursula, für deren Scuola bei S. Giovanni e Paolo bestimmt, jetzt in der Akademie zu Venedig[2]. Von größter Lebendigkeit und Frische, reich an culturgeschichtlich anziehenden Momenten, im Gewande eines sonnigen, harmonischen Colorits vorgetragen, mit trefflich gezeichneten Prospecten versehen, bilden sie ein werthvolles Monument der historischen Genremalerei und vielleicht den Ausgangspunkt dieser mehr und mehr gepflegten modernen Richtung.

Nach der Legende war die hl. Ursula Tochter des Königs Maurus und wurde ihrer Schönheit und Tugend halber vom König von England zur Braut seines einzigen Sohnes begehrt. Da der Vater sich weigerte, sie als Christin einem Heiden zur Ehe zu geben, bestimmte Ursula, durch ein göttliches Traumgesicht belehrt, den Vater zur Einwilligung unter der Bedingung, daß der englische Prinz das Christenthum annehme. Dieses wurde zugesagt, die Heilige trat mit einer großen Schaar von Jungfrauen die Reise an, ging dann über Köln nach Basel, von dort nach Rom, wo der Papst die Verlobten einsegnete. Bei ihrer Rückkehr durch die noch heidnischen Rheinlande wurde sie von räuberischen Horden überfallen und litt bei Köln mit ihren 11000 Jungfrauen den Martertod.

Diese anziehende Legende[3], welche auch Memlinc zu seinen herrlichen Darstellungen am Ursula-Kasten begeisterte, hat Carpaccio ins Zeitgenössische, Genrehafte versetzt, und es scheint, als ob Eindrücke flandrischer und deutscher Kunst ihn begleitet hätten. Damit verbindet sich ein Interesse für orientalische Costüme, die er vielleicht in Constantinopel selbst, oder auch nur bei Bellini studirt hatte. Der Cyklus scheint mit der Ankunft der hl. Ursula in Köln begonnen zu haben: die Stadt ist als italienischer Hafenplatz gedacht und von römischen Soldaten belebt, während von links die Schiffe ankommen. Dann folgt die Berufung der Heiligen zum Martyrium. Unter einem Bogen steht sie, verzückt zum Himmel schauend, während Gott Vater sich ihr zuneigt, von Engeln umschwebt, welche die Martyrerkrone tragen. Das dritte Blatt ist der Traum der Heiligen, der sie mahnt, dem Prinzen ihre Hand zu reichen.

---

[1] Vasari III, 627 ss. Crowe und Cavalcaselle V, 1, S. 199 ff. Vasari gibt den Namen Carpaccio corrumpirt in Scarpaccia, ebenso Sansovino (Ven. descr. p. 30). In gleichzeitigen Memoiren heißt er Scarpaza. 1490 wird seiner zuerst als Maler gedacht. [2] Venedig Nr. 544.

[3] Cfr. Jacobus a Vorag., Leg. aur., cap. 158 (153), ed. Grässe. Anders die Erzählung im römischen Brevier.

Ohne den Gang der Erzählung zu beachten, folgen nun der Zeit nach: Der Abschied des englischen Prinzen von der Heimat, und Begrüßung mit seiner Verlobten, ein Doppelbild: Der König hat seinen Sohn bis an die Landungsbrücke begleitet und gibt ihm seinen Segen. Reiche Paläste mit vielem Volk beleben die Ufer. Höchst anschaulich sind dann die großen Ceremonienbilder, wie die englischen Gesandten als Brautwerber zu König Maurus kommen, der sie unter einer offenen Halle empfängt, während das Gefolge in der Vorhalle wartet; hinten die Aussicht auf einen weiten Platz, von Architekturen und Seegestade begrenzt. In einer kleineren Abtheilung neben der großen Halle sieht man den König nochmals, mit seiner Tochter berathend. Der Abschied der englischen Herren findet in einem getäfelten Saale statt und bildet eine weitere Composition; in ähnlicher Weise vollzieht sich die Ankunft der Gesandtschaft in England. Der Schauplatz ist nun nach Rom verlegt: Aus den Thoren der Engelsburg kommt der Papst mit großer Procession den Verlobten entgegen und spendet ihnen den Segen. Im Hintergrund Berge und der Tiber. Den Abschluß dieser Compositionen macht das Martyrium: Die Heilige und ihre Jungfrauen sind durch Pfeilschüsse getödtet, ihre Leiber werden unter Assistenz von Geistlichen als Reliquien ehrfurchtsvoll geborgen. Eine Vergleichung dieser anziehenden Schildereien mit denen Memlincs am Ursula-Kasten in Brügge liegt nahe. Während der nordische Maler zartes, inniges Seelenleben in geschlossenen, miniaturartig feinen Scenen darstellt, sehen wir hier in der glänzenden reichentwickelten Kunstsprache des Venezianers mehr die äußeren Seiten des Verkehrs innerhalb einer mächtigen Republik und Seestadt entwickelt.

Bewundernswerth erscheint in diesem Cyklus die Richtigkeit der Perspective. Alle Pläne der mit vielen Volksgruppen besetzten Compositionen sind deutlich auseinandergehalten; der Abstand der Bauten oder Schiffe macht sich klar bemerklich; das Raumgefühl gibt alles im Zusammenhang als Erlebtes und Geschautes wieder. Man wird deshalb leicht das Ungelenke und Harte mancher Figuren übersehen. Trotz der Fülle bleibt die Handlung doch übersichtlich und in den Schranken einer wohlüberlegten Licht- und Schattenführung, indes die Typen sich oft zu großartiger Charakteristik erheben, ja durch ihre kühnen Gesten an Signorelli erinnern. Außerdem erscheint Carpaccio als einer der bedeutendsten Architekturmaler, indem er die Massenwirkung niemals den Einzelheiten zum Opfer bringt.

Das technische Verfahren in diesen Bildern ist nun zwar Oelmalerei, aber doch noch mehr im Sinne der älteren Schule, ohne Anwendung von Lasuren und ohne die feine Durcharbeitung Giambellino's oder Antonello's. Der Fleischton ist röthlich, die Gewandung zwar straff und hart, aber doch verständig, zur Bewegung des Körpers passend.

Im Jahre 1501 erhielt Carpaccio vom Hohen Rathe den Auftrag zu einem Bilde für die Sala de' Pregadi im Dogenpalast, und die Zahlungen

waren so bedeutend, daß eine größere Aufgabe vermuthet werden kann. Zwischen 1502—1508 entstand ein Cyklus von friesartigen Bildern für S. Giorgio degli Schiavoni, Legenden der Schutzheiligen Dalmatiens und Albaniens darstellend, des Hieronymus, Georg und Trifonius, welche noch jetzt an ihrem ursprünglichen Platze sich befinden, da die Scuola di S. Giorgio den Fall der Republik überdauerte. Carpaccio nähert sich hier mehr dem Stile Bellini's und schildert wiederum höchst anziehend, breit und naturwahr. Hieronymus in seiner Zelle, noch jugendlich von Ansehen, gibt ein freundliches Genrebild; ernster und strenger ist die Darstellung seines Todes, eine Scene voll scharfer Charakteristik. Als Composition dürfte die Bekehrung der Heiden durch S. Georg am bedeutendsten sein, während der Kampf mit dem Drachen zu viel Realismus bietet. Am wenigsten befriedigt das Altarstück, eine Madonna, wie denn überhaupt das Andachtsbild die schwächste Seite bei Carpaccio ausmacht. Dies bestätigt sich angesichts des Christus mit Engeln, welche die Leidenswerkzeuge tragen, jetzt im Belvedere zu Wien, ein Bild von recht gewöhnlicher Haltung, mit trockenen Gestalten und rothem Fleischton. Aus dem Jahre 1407 stammt der hl. Thomas von Aquin, jetzt im Museum zu Stuttgart [1], aus dem folgenden der Tod Mariä, in der Galerie zu Ferrara. Er übertrifft die Darstellung Christi, für S. Giobbe gemalt, ein Werk, in dem Carpaccio an Kraft und Ebenmaß der Formsprache Giambellino fast erreicht, an innerem Gehalt aber übertroffen hat. Eine sehr charakteristische Leistung Carpaccio's ist auch das ‚Mahl zu Emaus' für S. Salvatore, einst unter Bellini's Namen [2]; energisch in der Zeichnung, klar im Ausdruck, großartig in Haltung und Geberden, verräth es noch Neigung zum morgenländischen Costüm. Der durchgehends rothe Fleischton wirkt einförmig und läßt die feine Scala Bellini's vermissen. Eine Reihe von Bildern aus dem Leben Christi, für die Scuola di S. Stefano gemalt, jetzt nach Berlin [3], Paris, Mailand und Stuttgart verstreut, schließt sich den früheren Cyklen legendarischer Erzählung an, ebenso die 1515 für den Rathssaal gemalte Indulgenz des hl. Marcus [4]. Das im selben Jahre entstandene Bild der Begegnung Joachims und Anna's, dabei die hll. Ludwig und Ursula, im Hintergrunde die Stadt mit dem Tempel [5], läßt trotz sorgsamer Behandlung, ebenso wie die ‚Marter der Zehntausend' [6], in mangelnder Energie des Ausdrucks und schwächerer Farbe entweder die Wirkung des Alters oder die Betheiligung von Schülern erkennen. Die spätesten beglaubigten Arbeiten Carpaccio's sind noch geringer; seine Thätigkeit können wir aus Inschriften von

[1] Stuttgart Nr. 28. [2] Venedig, Akademie.

[3] Berlin Nr. 23. Daselbst auch eine Madonna mit Heiligen, Nr. 14.

[4] Cadorin bei Gualandi, Mem., Ser. III, 92. Sansovino, p. 65. 333 s.

[5] Venedig, Akademie, Nr. 552.

[6] Ebendas. Nr. 559. Ueber die Marter der ‚Zehntausend' vgl. in den Zusätzen bei Jacobus a Vorag., Leg. aur., cap. 173 (178), ed. Grässe.

Bildern in Brescia, Pirano (Istrien) und Pozzale (bei Cadore) bis 1519 verfolgen, als Giorgione schon gestorben und Tizian in der Sala del Consiglio beschäftigt war. Der einzige Erbe seines Namens, Benedetto Carpaccio, ist aus einigen Bildern in Capo d' Istria und Triest als schwacher Maler [1] zu erkennen.

Als Schüler oder Nachahmer Carpaccio's betrachtet man Lazzaro Bastiani, der seit 1470 in Venedig selbständig auftritt [2] und in seinem ersten nachweisbaren Bilde, der Pietà in S. Antonino zu Venedig, ganz dem herben Realismus der Schule von Padua huldigt. In späteren Werken, so in dem 1484 gemalten Votivbilde für S. Donato in Murano, schmeidigt sich diese Roheit unter dem Einfluß venezianischer Vorbilder, obgleich Colorit und Zeichnung noch zurückbleiben. Die Krönung Mariä, von 1490, in Bergamo [3], die Geburt Christi und das Onufriusbild, beide in der Akademie zu Venedig, sind seine Hauptleistungen. Später malte er mit Mansueti und Diana für die Scuola di S. Giovanni. Diese beiden lehnen sich in geschickterer Weise an Bellini und Carpaccio an, als Lazzaro Bastiani. Der erstere nennt sich übrigens auf seinem 1494 für die Scuola di S. Giovanni gemalten Bilde ausdrücklich Schüler Bellini's. Seine Entwicklung ist aus der 'Anbetung der Könige', in der Galerie zu Padua, und den späteren Arbeiten für S. Giovanni und die Scuola di S. Marco zu verfolgen. Ist das erstgenannte Bild noch hart und unfrei, so gibt er sich in den legendarischen Compositionen als Nachahmer Bellini's und Carpaccio's zu erkennen, schildert Ort und Zeitgenossen nicht ohne Geschick, aber ohne Originalität, ahmt auch die Sonderbarkeiten und Einfälle des Carpaccio mit Uebertreibung nach: so sehen wir eine Darstellung der Geburt Christi, jetzt in der Galerie zu Verona, mit allerlei Thieren überladen. Das Colorit bewegt sich in schroffen Gegensätzen.

Benedetto Diana kennen wir nur als Genossen des Carpaccio und Mansueti in den Arbeiten für S. Giovanni. Bezeichnend für seine Richtung ist die thronende Madonna mit Heiligen in der Akademie zu Venedig [4], welche an vielen Härten und derber Formgebung leidet. Seine frühen Bilder wurden deshalb unter die Producte der Paduaner eingereiht.

Marco Marziale scheint am meisten die Einwirkung deutscher Kunst erfahren zu haben; vielleicht hat er auch Dürer ausgebeutet, wie die Darstellung im Tempel, zu S. Giobbe, von 1499, erkennen läßt. Die Figuren sind hart und empfindungslos, die Technik ist mühsam. Von 1506 haben wir eine Darstellung Christi mit den Jüngern zu Emaus, jetzt in der Akademie (Venedig), von 1507 eine Wiederholung des Gegenstandes im Museum zu Berlin, mit deutschem Gepräge.

---

[1] Crowe und Cavalcaselle V, 1, 221.

[2] Cicogna, Iscr. Ven., VI, 954. Ridolfi, Marav., I, 66. Zanetti, Pitt. Ven., 41.

[3] Sammlung Lochis-Carrara. [4] Venedig Nr. 580.

Cima da Conegliano. Vincenzo Catena.

Giovanni Battista, mit dem Beinamen Cima, ist zu Conegliano im Trevisanischen geboren, wanderte nach Venedig und bildete sich unter Luigi Vivarini, dann unter dem Einfluß des Antonello, namentlich des Giambellino, zu einem tüchtigen Maler aus [1].

Die Galerie von Vicenza besitzt sein frühestes Bild, von 1489, eine thronende Madonna unter einer Weinlaube, mit Jacobus und Hieronymus. Wir lernen ihn hier als einen ernsten, gefühlvollen Maler schätzen, der mit sicherer Zeichnung gute Verhältnisse und saubere Durchführung vereinigt. Das Bild läßt noch Tempera erkennen, doch hat Cima in Venedig sich bald der neuen Malweise bemächtigt, wie das Bild des hl. Johannes, mit Petrus, Marcus, Hieronymus und Paulus zur Seite, in der Akademie zu Venedig [2] darthut. Die Formgebung ist hier etwas trocken und eckig, das Technische noch unvollkommen. Die Pietà in der Akademie [3] zeigt schon freiere Auffassung und einen kräftigeren Vortrag der Oelfarbe. Schnell entfaltet sich nun Cima's Talent, dies ergeben das schöne Altarstück von 1492 im Dom zu Conegliano und die Taufe Christi, von 1494, in S. Giovanni Bragora zu Venedig. Auf ersterem sieht man innerhalb einer reichdecorirten Apsis, mit Fensterkranz und Mosaik, die thronende Madonna, daneben Heilige, an den Stufen des Thrones zwei musizirende Engel; das zweite ist die Taufe Christi: Der Erlöser steht mit ergebenem Ausdruck im Fluß, rechts der magere Johannes, am anderen Ufer drei aufwartende Engel mit den Gewändern. Oben die Taube und eine Engelschaar auf leichtem Gewölk, im Hintergrunde die Alpen, Cima's heimatliche Berge, die er mit Vorliebe auf seinen Bildern anzubringen pflegt. In dem Madonnenbilde nähert er sich schon den Typen Bellini's, auch die Taufe schließt sich an das Vorbild in Vicenza an. Trefflich wirkt das Colorit, namentlich der feurige Gesammtton im Bilde der Taufe. Sein Vortrag ist gediegen, plastisch, aber härter als der Bellini's, dessen Farbenzauber blühenden Fleisches, mit goldigem Schimmer und zarten Reflexen, ihm fremd bleibt. Kräftige Abgrenzung von Licht und Schatten, emailartiger Schmelz des Auftrags nähern ihn eher den Lombarden. Durch ernstes, getragenes Wesen seiner Personen eignet er sich besonders zum Maler der Andachtsbilder, und seine Madonnen haben einen Zug von Einfalt und Würde an sich; wenig befriedigt das zumeist ganz nackte Christuskind. Er zeichnet mit anatomischer Kenntniß; beim Costüm sind die Faltenlagen zwar etwas hart und eckig, aber mit Verständniß für die Bewegung entworfen.

---

[1] Vasari III, 645. Es scheint, daß Cima bis 1517 gelebt hat. Milanesi nennt ihn den Masaccio der venezianischen Malerei: ,quindi l'artista più grande che essa abbia avuto nel quattrocento.' Crowe und Cavalcaselle V, 1, 241 ff. Lermolieff, Die Galerien etc., S. 363 ff. Ticozzi (Dizionario biogr. artist.) läßt ihn 1460 geboren sein.

[2] Venedig Nr. 74. [3] Ebendas. Nr. 429.

Im Carmine zu Venedig finden wir eine Anbetung des Kindes, mit Nebengruppen, in reizvoller Landschaft; die Galerie zu Parma besitzt eine Maria, mit Michael und Andreas, in ähnlicher Umgebung [1]. Beide Werke zeigen den Künstler in voller Reife seines Talentes und im Besitz gediegener Technik. Ein weiteres großes Altarbild für Parma, in der Galerie daselbst, ist durch schöne Gruppirung und lebensvolle Charakteristik ausgezeichnet.

Diesen Werken schließt sich eine für S. Domenico in Parma gemalte, im Louvre befindliche Madonna mit Heiligen an, auch die Pietà in der Galerie zu Modena.

Es erscheint nun eine Reihe größerer Altarbilder, bei denen Cima nichts an sorgfältiger Behandlung vermissen läßt, so die drei Stücke in der Brera, ein Petrus Martyr [2], zwischen Nicolaus und Augustin in einer Nische stehend, mit herrlicher Landschaft, das einzige von Vasari genannte Bild des Meisters; der büßende Hieronymus, dort unter Basaiti's Namen; dann der thronende Petrus, umgeben von Johannes Baptista und Paulus, ein mächtiges Bild voll kühner Charakteristik.

Die zahlreichen Halbfiguren der Madonna mit dem Kinde, so jene in der Nationalgalerie zu London [3] und im Städel'schen Museum zu Frankfurt [4], in Dresden, Berlin [5] (Wiederholung des ersten Bildes in London), S. Petersburg und Venedig [6], sind von verschiedenem Werth, theilweise von geringer, wenig idealer Bildung.

Mit dem Anfang des sechzehnten Jahrhunderts begegnet uns in dem Bilde des ungläubigen Thomas [7] eine treffliche Composition von leuchtender Farbenpracht. Dem Stil Bellini's nähert sich in breiter Formgebung die thronende Madonna, mit sechs Heiligen, in der Akademie zu Venedig [8]. Die spätesten echten Signaturen der Bilder reichen bis 1508.

Antonio Maria da Carpi, ein untergeordneter Maler, präsentirt sich auf dem einzigen beglaubigten Werke, in Privatbesitz bei Bergamo, als entschiedener Nachahmer des Cima de Conegliano, mit schwacher Empfindung und inhaltlosem Colorit [9].

Vincenzo di Biagio, genannt Catena, stammt aus Treviso und hat sich wohl in seiner Heimat die Anfänge der Kunst zu eigen gemacht [10]. 1495 ist er dann als ‚Vincenzo von Treviso' unter den Gehilfen im Saale des Großen Rathes thätig und empfängt als solcher ein geringes Einkommen. Seine Bilder verrathen Mangel an Originalität, doch zog er als Nachahmer

[1] Mit falscher Signatur des Leonardo da Vinci.

[2] Mailand Nr. 96 (172); 126 (324); 189 (290). [3] London Nr. 634. 300.

[4] Frankfurt Nr. 19. [5] Berlin Nr. 17. [6] Venedig, Akademie, Nr. 421.

[7] Ebendas. Nr. 456. [8] Ebendas. Nr. 582.

[9] Crowe und Cavalcaselle V, 1, 259.

[10] Vasari III, 643. Crowe und Cavalcaselle V, 1, 259 ff. Vielleicht war der ältere Hieronymus von Treviso sein Lehrer.

der Bellini die öffentliche Aufmerksamkeit hinlänglich auf sich, um einigen Ruf zu erwerben. Aus seiner frühen Zeit stammen drei Votivbilder: die Darstellung im Tempel, in der Galerie zu Padua; eine Madonna mit Heiligen, in der Royal Institution zu Liverpool, und eine Trinität, in S. Simeone zu Venedig. Zähe Umrisse, trübes Colorit, unklarer Faltenwurf, kleinliche Typen sind ihnen eigen; dabei erscheint jedoch die Behandlung der Stifterfiguren höchst naturwahr, sorgfältig und ansprechend. Die Trinität leidet an mumienartiger Trockenheit des Fleisches. In seinem dem Bellini nachstrebenden Eifer kommt nun Catena etwa dem Mansueti oder Basaiti nahe, ohne sie ganz zu erreichen. Mit dem Eintritt ins sechzehnte Jahrhundert erweitert sich seine Geschicklichkeit. So zeugt das für den Dogen Loredano gemalte Votivbild für die Kapelle im Dogenpalast, welches Bellini's Altarstück der Kirche degli Angeli in Murano nachahmt, zwar nicht von originaler Lebendigkeit, aber von erfolgreichem Studium jenes großen Meisters. In dem Bildniß des Dogen hat Catena dann an Naturbeobachtung das Mögliche geleistet, so daß sein Original in Bergamo dem Gentile Bellini und die Dresdener Copie dem Giovanni zugeschrieben worden ist. Bei größeren Altarbildern tritt aber immer wieder der Mangel an Originalität und Frische hervor, so auf dem Bilde der hl. Christina in S. Maria Mater Domini (Venedig), wo Catena sich an gewisse Vorbilder anlehnt und sie ausnutzt. Das Beste sind immer die Portraitfiguren. So finden wir im Belvedere zu Wien das Brustbild eines Mannes, im Museum zu Berlin [1] das Portrait des Raimund Fugger, vielleicht seine beste Leistung und in Oeltechnik gemalt. Als letzte Stufe der Entwicklung haben wir dann jene zu betrachten, wo der Maler nicht erfolglos dem Bellini und Giorgione nachgeht. Charakteristisch dafür ist das in der Nationalgalerie zu London befindliche große Votivbild der thronenden Madonna mit dem Kinde, dem hl. Joseph zur Seite, und von einem Ritter im Harnisch und Turban verehrt, während ein Knappe das Roß am Zügel hält [2]. Das Portrait des Ritters zeigt hier dieselbe Technik, wie jenes im Berliner Museum. Den Verfall in Catena's Richtung bekundet die Geißelung Christi, in der Akademie zu Venedig [3], vielleicht unter Beihilfe von Gesellen vollendet. Aus einem Briefe Bembo's an Lippomano [4] in Rom können wir übrigens entnehmen, daß im Jahre 1525 die Kraft des Malers bedenklich geschwunden war. Catena's letztes Testament ist von 1531, worin er sich als krank bezeichnet, so daß sein Tod nicht lange darauf erfolgt sein muß [5].

[1] Berlin Nr. 32. In Dresden wäre, nach Lermolieff (Die Werke ꝛc., S. 179), die heilige Familie (Nr. 46) ein echtes Bild, dagegen die Madonna mit Heiligen (Nr. 211) ein Werk des Trevisaners Francesco Bissolo.

[2] London Nr. 234. [3] Venedig Nr. 52.

[4] Bembo, Opere, Milano 1809, V, 253.

[5] ‚Egrotus et in lecto jacens' nennt er sich. Vgl. die Auszüge aus dem Archivio Notarile in Venedig, bei Crowe und Cavalcaselle V. 1, 271, Note 84.

Marco Basaiti[1] wurde schon als Eleve des Alvise Vivarini genannt, der nach dem Tode seines Meisters dessen schönes Altarbild, die Glorie des hl. Ambrosius in S. Maria de' Frari, vollendete. Er hatte zwei Figuren der rechten Seite, Hieronymus und Augustin, dann vier zur Linken und die zwei musizirenden Engel hinzuzufügen. Basaiti's Zeichnung ergibt sich als härter und trockener, das Colorit als weniger transparent und von tieferen Schatten begleitet. Noch mehrere Jahre lang hielt er an der Technik der Muranesen fest, wie die drei Bilder in der Akademie zu Venedig beweisen: der todte Christus, von zwei Engeln gestützt, und zwei Heilige[2]; auch noch die Berufung des Jacobus und Johannes von 1510, in der Akademie, und Christus am Oelberg, aus demselben Jahre, ebendaselbst, beide bezeichnet[3]. Der neuere Stil macht sich hier zwar geltend, doch sind auf ersterem Bilde die Figuren ungelenk und höheren Lebens bar. Auch das andere Werk, für S. Giobbe, erhebt sich nicht über eine genrehafte Auffassung. Der Typus Christi ist weihelos und unbedeutend, der Farbenkörper stumpf, nur Licht- und Schattenführung befriedigen. Ziemlich leer, aber von glatter Behandlung ist die Madonna in der Galerie zu Padua, während das Erlöserbild in der Ambrosiana zu Mailand milden Ausdruck mit leichtem Vortrag verbindet. Der hl. Sebastian, in der Galerie Doria zu Rom[4], präsentirt sich in gespreizter Haltung, die sich auf der Wiederholung des Motivs im Berliner Museum ebenfalls vorfindet. Ebendaselbst die Glorie Johannes' des Täufers, ein viertheiliges Altarstück, mit Hieronymus, Franciscus, und einer Landschaft im Hintergrunde, oberhalb Maria mit Kind, verehrt von Anna und Veronica[5].

Mit dem Jahre 1515 verliert sich auf den Bildern Basaiti's der undurchsichtige, olivenartige Fleischton und macht einem lichteren Auftrage Platz, zugleich löst sich die Schärfe der Conturen und verschmelzen die Uebergänge zum Schatten bis zur Unbestimmtheit. In dieser veränderten Technik ist die Wiederholung der ‚Berufung des Johannes und Jacobus' gemalt, der wir im Belvedere zu Wien begegnen. Zugleich bemerkt man in den Landschaften Anklänge an Palma und Giorgione. Hätte man die Reihe seiner Bilder zu classificiren, würde man demnach geneigt sein, sie zwei verschiedenen Händen zuzuweisen, der einen die trockenen Gebilde aus Vivarini's Schule, der anderen jene von Bellini'scher Farbenpracht und weichstem Vortrage der Malerei. In beiden Richtungen kann jedoch Basaiti bloß als Nachahmer in Betracht kommen.

---

[1] Crowe und Cavalcaselle V, 1, 273 ff. [2] Venedig Nr. 4. 7.

[3] Venedig Nr. 31. 534. In München findet sich (Cab. 18, Nr. 1129) eine Kreuzabnahme, welche Morelli als Jugendwerk Basaiti's und wohl mit Recht bezeichnet. Ein anderes Bild daselbst (Saal 9, Nr. 559), Maria mit Kind, Johannes und Sebastian nebst Donator, welches der Schule des Giambellino verliehen ist, haben auch Crowe und Cavalcaselle dem Basaiti zuerkannt. Vgl. Lermolieff, Die Werke 2c., S. 14 f.

[4] Rom, Pal. Doria, Zimmer 11, Nr. 80. [5] Ebendas. Nr. 37. 20.

Neben Cima und Catena stammt noch eine Zahl von Schülern und Nachfolgern der Bellini aus dem Festlande Venedigs, welche durch zeitweise Thätigkeit in der Heimat jene der späteren Renaissance angehörigen Schulen zu Brescia, Bergamo, Vicenza und im Friaul begründeten. Einer der begabtesten Nachfolger der Bellini ist ein Bergamaske, Andrea Previtali, der am Ausgang des fünfzehnten Jahrhunderts Venedig aufsuchte und nach mehrjährigem Aufenthalt bei Giambellino sich im Jahre 1515 wieder in der Heimat niederließ. Sein frühestes Bild ist eine Madonna von 1502, im Privatbesitz zu Padua [1], so daß wir das Geburtsjahr des Malers um 1480 zu suchen haben. Die Auffassung ist nicht ohne Anmuth, der Vortrag der Malerei noch unfrei, die Signatur bezeichnet Andrea als Schüler Bellini's. Es folgt dann eine Reihe von Bildern, die sich nicht immer mit Bestimmtheit auf ihn zurückführen lassen, da sie Bellini's Namen tragen. Vermuthlich hat Andrea den Meister damals bei Ausführung zahlreicher Aufträge unterstützt. Als Schüler Bellini's bezeichnet er sich dann wieder auf einem kleinen Bilde der thronenden Madonna, mit den hll. Sebastian und Antonius, von 1506, in der Galerie zu Bergamo, welches harmonisches Colorit, aber etwas geringe, bäuerliche Typen aufweist, und auf dem Verkündigungsbild in S. Maria del Meschio zu Ceneda, welches sich durch eine gewisse Frische der Auffassung und fein verschmolzenes Colorit auszeichnet. Von 1510 stammt das mit ‚A. Bergomensis‘ bezeichnete, also noch zu Venedig gemalte Bild der Madonna mit Kind und dem kleinen Johannes, in der Galerie zu Dresden [2]. Erst gegen Ende dieses Jahres hat er Venedig verlassen. Bei großen, figurenreichen Altarbildern zeigt sich die Schwäche des Malers, so bei dem der Verherrlichung Johannes' des Täufers mit Heiligen, unter einem Porticus, mit schöner Landschaft im Hintergrund, in S. Spirito zu Bergamo, welches den Namen Andrea Previtali an sich trägt. Von 1511—1525 sind alle Bilder dieses Künstlers mit ‚Andreas Previtalus‘ bezeichnet [3], ein Beweis, daß er sich während jener Zeit in Bergamo aufhielt. Das letzte bezeichnete Werk trägt die Jahreszahl 1525 und ist auf dem fünften Altar rechts, in der Kirche S. Spirito zu Bergamo, befindlich. Die obere Abtheilung gehört aber nicht dem Previtali zu, sondern dem Bergamasken Agostino da Caversegno, Schüler und Nachahmer des Lorenzo Lotto. Die Pest hatte zwischen 1524—1525 viele Opfer gefordert, und vielleicht ist auch Previtali derselben erlegen, so daß die untere Hälfte dieses Altarwerkes als seine letzte Arbeit zu betrachten ist. Er zeigt sich stets als ein getreuer, fleißiger und gewissenhafter Schüler und Nachahmer des Giambellino, etwas eintönig und leblos in seiner Darstellung,

---

[1] Crowe und Cavalcaselle V, 1, 287. Den venezianischen Chronisten scheint Previtali unter dem Namen Cordeliaghi und Cordella bekannt gewesen zu sein.

[2] Dresden Nr. 2388. Vgl. Lermolieff, Die Werke &c., S. 208.

[3] Lermolieff (Die Werke &c. S. 208, Anm. 1) bemerkt, er habe im Hause Terzi zu Bergamo ein Madonnenbild, ‚Andreas Previtalus, 1511‘ bezeichnet, aufgefunden.

trefflich dagegen in der Farbe und anmuthig in seinen Landschaften. Als um 1515 Lorenzo Lotto in Bergamo sich niederließ, um sein großes Altarbild für die Dominikaner auszuführen, trachtete Previtali diesen nachzuahmen: so sind die drei kleinen Rundbilder in der Sacristei des Domes daselbst Theile einer Predella des großen Altarbildes von Previtali in der ersten Kapelle rechts, vom Jahre 1524, und die Bilder der Geburt Christi und der Kreuzigung, in der zweiten Sacristei von S. Redentore zu Venedig, nicht Arbeiten Lotto's, sondern Andrea's[1]. Der Anonymus des Morelli fand kein einziges Werk dieses Malers in den Sammlungen der Kunstfreunde zu Venedig, ein Zeichen, daß er doch erst später Anerkennung gefunden haben kann. Uebrigens übte er auf die Lokalschule von Bergamo nur geringen Einfluß, da ihm Erfindungskraft und Originalität mangelten[2].

Als einer der besseren Schüler Bellini's ist Pier Francesco Bissolo, angeblich in Treviso geboren, zu nennen, welcher 1492 neben Catena und Marco Marziale im Saale des Großen Rathes thätig war[3]. An vielen Bildern seines Meisters mag er Antheil haben. Er ist eine dem Zarten, Weichlichen geneigte Natur, etwa wie Spagna unter den Umbriern. Seine Glorie der hl. Eufemia, im Dom zu Treviso, ein Votivbild; die Auferstehung Christi, im Museum zu Berlin; die Verherrlichung der hl. Katharina von Siena, aus S. Pietro Martire in die Akademie zu Venedig übertragen, lassen dies erkennen. Letzteres Bild dürfte als das Hauptwerk des Malers zu gelten haben und ist in seiner religiösen, ernsten Stimmung nicht ohne Reiz, verräth aber schon ganz die Richtung der neueren Kunst.

Wir besitzen dann noch folgende Bilder: Christus, umgeben von den Aposteln Petrus, Paulus und Jacobus, legt der hl. Katharina, welche im Dominikanerhabit vor ihm kniet, die Dornenkrone aufs Haupt; links der Erzengel Raphael mit dem jungen Tobias, und Magdalena, betend, oben Gott Vater mit ausgebreiteten Armen, von Cherubim umkränzt, im Hintergrund eine weite Landschaft mit kleiner Staffage.

Die letzten Nachrichten über den Maler datiren von 1530. So lange konnten sich inmitten der neuen, durch Giorgione und Tizian begründeten Richtung Nachzügler der älteren Kunstweise erhalten; freilich suchen sie den religiösen Ernst und die fromme Stimmung der älteren Zeit durch ein mehr äußerliches, weichliches Gebahren zu ersetzen.

Zwei andere Bergamasken, Francesco und der jüngere Girolamo da Santa Croce, späte Schüler Bellini's, bleiben bis gegen die Mitte des

[1] Lermolieff, Die Werke &c., S. 210, Anm. 1.

[2] Vgl. über ihn Tassi, Vite de' pittori, scultori ed arch. Bergamaschi, Bergamo 1798, vol. I.

[3] Gaye II, 71: ‚Francesco Bissuol depentor, comenza el suo salario adì 5 novembrio 1492; à ducati 2 al mexe, a lano 24.' Vgl. noch Federici, Memorie Trevig., I, 229.

sechzehnten Jahrhunderts in alterthümlicher Weise thätig. Von Francesco stammten die thronende Madonna in S. Pietro Martire zu Murano und das große Nolimetangere in der Akademie zu Venedig, von 1513[1]. Girolamo ist der Autor eines Bildes mit Heiligen, von 1520, in S. Silvestro daselbst, und eines heiligen Abendmahles in S. Martino.

Noch geringer sind Marco Belli, der Autor einer Darstellung Christi, in der Galerie zu Rovigo[2], welche sich als Copie nach Bellini erwiesen hat, und worauf er sich als Schüler desselben bezeichnet, auch Andrea Busati, von dem wir in der Akademie zu Venedig einen thronenden Marcus mit Andreas und Franciscus, vom Jahre 1510[3], und eine Heiligenfigur in der Galerie zu Vicenza besitzen. Bartolommeo da Venezia stellt sich in einem Madonnenbilde, von 1505, der Galerie zu Bergamo[4] angehörig, ferner in einem Portrait des jugendlichen Grafen Martinengo, von 1530, in der Londoner Nationalgalerie[5], als ein sorgfältiger, aber wenig begabter Techniker dar. Vielleicht ist er mit jenem Bartolommeo da Venezia identisch, dessen Aufenthalt in Ferrara von 1473—1521 urkundlich beglaubigt ist. Pasqualino, ein unbedeutender Maler, ist aus einem Madonnenbilde im Museo Correr, von 1496, als ärmlicher Colorist zu erkennen[6].

Als Dürer aus Venedig an seine Freunde schrieb, es gebe daselbst Maler, welche seine Bilder nachahmten, hat er vermuthlich an Marco Marziale gedacht, vielleicht auch an Nicolaus und Jacobus de Barbaris, die keineswegs Deutsche von Geburt oder Herkommen waren. Von Nicolaus ist im Palazzo Mocenigo ein hart und trocken gemaltes Bild vorhanden: Die Ehebrecherin vor Christus, dem sich ein stilgleiches in der Galerie zu Padua anreiht: Maria in einer Landschaft, umgeben von mehreren Heiligen[7]. 1516 hat Nicolaus im Kloster zu Montecassino eine Zahlung erhalten[8] für Vollendung einer künstlerischen Arbeit. Der Maler Jacopo de' Barbari aus Venedig, ein Schützling jener Patricierfamilie, auch der Meister mit dem Mercurstabe genannt, den er wohl in Bezug auf die Handelsgröße seiner Vaterstadt im Auslande gebrauchte, um sich als Venezianer zu bekennen, war eine in Nürnberg beliebte Persönlichkeit. Sein Andenken hat sich daselbst unter dem Namen Jakob Walch, d. i. der Wälsche oder Italiener, erhalten. Dürer stand bereits früher in Beziehungen zu diesem Meister, die nicht ohne Einfluß auf seine Kunstthätigkeit blieben. Als er nach Venedig kam, war Jacopo nicht mehr zugegen; denn Dürer schreibt an Pirkheimer: ‚Auch lasse ich Euch wissen, daß viel bessere Maler hier sind, als da draußen Meister Jakob ist;

[1] Venedig Nr. 558. [2] Rovigo Nr. 80. [3] Venedig Nr. 404.

[4] Lochis-Carrara Nr. 209.

[5] London Nr. 287. Gutes Portrait von düsterem Ton.

[6] Venedig Nr. 35. Hintergrund Landschaft, auf dem Zettel die Inschrift: ‚Pasqualinus Venetus‘.

[7] Padua Nr. 481. [8] Caravita, Codici ed Arti a Montecassino, III, 16.

aber Anton Kolb schwüre einen Eid, es lebe kein besserer Maler auf Erden, als Jakob. Die anderen spotten seiner; sie sagen: wäre er gut, bliebe er hier 2c.'[1] Ferner berichtet Dürer in seinem Tagebuch der niederländischen Reise, wie er in Mecheln bei Frau Margareth, der Regentin der Niederlande, einen Besuch gemacht, wo er außer 40 Bildchen in Oelfarben noch andere gute Werke von Johannes (van Eyck) und Jakob Walch sah. ‚Ich bat die hohe Frau um Meister Jakobs Büchlein, aber sie sagte, sie hätte es bereits ihrem Maler versprochen.' Seit 1510 stand Jacopo nämlich als Hofmaler in Diensten Margaretha's von Oesterreich, wo er schon 1516 als verstorben angeführt wird[2]. In einem Entwurf zum Vorwort seiner an Pirkheimer gerichteten Widmung der Proportionslehre bezeichnet auch Dürer den Jacobus von Venedig ‚als einen lieblichen Maler, dem er in seiner Jugend Mittheilungen über Verhältnisse und Maße des menschlichen Körpers verdanke und der ihn zu eigenen Studien anregte'[3].

Von Jacopo's Bildern in Venedig berichtet der Anonymus des Morelli: ‚Auch sind dort noch Werke des Barbarino von Venedig, der nach Deutschland und Burgund gegangen war, und der vieles nach jener Art producirt hat.'[4] Das Museum in Augsburg besitzt ein mit ‚Jac. de Barbaris 1504' signirtes Stillleben: Waffenstücke, ein Rebhuhn und ein Pfeil, nebst Handschuhen, von sauberer Technik; das Museum in Weimar einen Christuskopf, mit dem Mercurstab (Caduceus) bezeichnet. Das Antlitz, in Vordersicht gehalten, von langem, blondem Haar umrahmt, nähert sich, wie man trotz starker Beschädigung zu erkennen vermag, dem deutschen oder flämischen Typus. Der feine rosige Ton, der in den Halbtönen gestrichelte Vortrag weisen auf nordische Technik. Andere Bilder von ihm finden sich in der Dresdener Galerie, so der segnende Christus, noch 1867 dem Lucas von Leyden zugemuthet; die hll. Katharina und Barbara, als Werke eines unbekannten Malers angeführt, in Wirklichkeit Seitenflügel eines Triptychons von Jacopo de' Barbari. Diese drei Bilder, namentlich aber die beiden Heiligenfiguren, tragen einen venezianisch-deutschen Charakter an sich und dürften wohl diesseits der Alpen entstanden sein[5]. Bei allen dreien findet sich ein halb-

[1] Thausing, Dürers Briefe, Tagebücher, Wien 1872, S. 6 u. 187. Harzen im Archiv f. d. zeichnenden Künste, I, 210. Grimm, Ueber Künstler, II, 141. A. v. Zahn, Jahrbuch f. K., I, 14. Anton Kolb war einer der angesehensten Kaufherren der deutschen Colonie in Venedig. Seine nahen Beziehungen zu Jacopo ergeben sich daraus, daß er dessen Ansicht von Venedig (aus der Vogelperspective) mit Privileg der Signorie herausgab und verlegte. Der Holzschnitt von 1500 wurde lange Dürer zugeschrieben. Cicogna, Iscriz. Ven., IV, 647.

[2] Delaborde, Inventaire des Tableaux de Marguerite d'Autriche, Paris 1850, p. 24: N. 129: ‚La portraiture de Madame, fort exquisite faite de la main de feu maistre Jacques.' Unter ‚ihrem Maler' in Dürers Notiz ist Bernard van Orley zu verstehen. [3] v. Zahn im Jahrbuch, I, 14. [4] Ebendas. S. 102.

[5] Lermolieff, Die Werke 2c., S. 168 f. Nr. 1802. 1803. 1804.

geöffneter Mund, eine runde Schädelbildung, ein scharf hervortretendes oberes Augenlid, ein klobiger Daumen; auch sind diesen Figuren schmiegsame Langfalten und den Frauen allzulange Gliedmaßen eigen. Nach diesen Stileigenthümlichkeiten war Morelli geneigt, dem Jacopo auch noch die auf einem Delphine stehende Galathea, in derselben Galerie, zuzuerkennen, welche allerdings sehr überschmiert ist [1], sowie das Portrait eines Venezianers in der Sammlung zu Bergamo. Ein echtes Bild des Jacopo dürfte auch das Bildniß im Belvedere zu Wien [2] sein, dort altflorentinisch genannt, welches einen jüngeren Mann in venezianischer Tracht vorstellt und in jener Technik gemalt ist, die Antonello da Messina nach Venedig brachte. Auch hier finden sich die Merkmale des halbgeöffneten Mundes, hervortretenden oberen Augenlides, gleiche Behandlung des Haares, wie auf jenen erstgenannten Bildern. Die bekanntesten Kupferstiche des ‚Meisters vom Mercurstabe' datiren zumeist aus Nürnberg und Brüssel, gehören daher den letzten zwanzig Jahren seines Lebens an. Jacopo hat außerdem noch Zeichnungen für Kupferstecher und Formschneider geliefert.

Derselbe mag also zwischen 1440—1450 zu Venedig geboren sein, wurde später von Giambellino, besonders aber von Antonello beeinflußt und tritt um 1490 seine erste Reise nach Deutschland an. Dürer war damals etwa 19 Jahre alt, und Hans von Kulmbach, den man als Lehrling Jacopo's betrachtet, da er alle charakteristischen Eigenthümlichkeiten desselben nachahmt, zählte 13—14. Vermuthlich war nur die Erlernung der Stecherkunst bei Wohlgemut die Ursache von Jacopo's Reise, denn die meisten seiner Blätter sind in Nürnberg oder Brüssel entstanden. In den Jahren 1500—1504 ist Jacopo's Aufenthalt in Nürnberg urkundlich beglaubigt [3], und zwar hat er daselbst von Amts wegen seinen Wohnsitz als Hofmaler und Illuminist Maximilians, der ihm mittelst Dienstbriefs vom 8. April 1500 zu Augsburg diese Stelle mit einem Gehalt von 100 Gulden verlieh [4]. Bei Empfang einer Zahlung in Nürnberg wird er übrigens als ‚wälscher Maler' bezeichnet. Anfangs 1504 erfolgt die Entlassung aus seinem Verhältniß. Später finden wir ihn in Diensten des Grafen Philipp, des natürlichen Sohnes Herzog Philipps von Burgund [5], für den er in Gemeinschaft mit Mabuse arbeitet, indem sie das Schloß Zuytborch mit Malereien versehen. Seit 1510 lebt dann Jacopo im Dienste der Erzherzogin Margarethe als ‚valet de chambre et peintre attaché à la princesse'. In demselben Jahre unterzeichnet er eine

[1] Dresden Nr. 28.

[2] Wien, 4. Saal, Nr. 36. In Berlin ein bez. Bild bei H. Lippmann.

[3] Thausing, Dürer, I. Kap. X, S. 289 f. Ephrussi in der Gazette des beaux arts, 1876.

[4] Der Erfolg des kolossalen Planes von Venedig mag wohl die Ursache gewesen sein, daß Maximilian ihn 1500 in seine Dienste nahm. Vgl. Thausing, Dürer, I, 294.

[5] Geldenhauer, Vita Phil. Burgundi Ep. Ultraj., bei Freher, Rerum Germ. Script., III, 184. Vgl. auch Galichon in der Gazette des b. a. XI. 311 u. 445.

Empfangsbestätigung in italienischer Sprache [1]. Wie angesehen er bei Margaretha blieb, ersehen wir daraus, daß sie ihm am 1. März 1511 ‚in Anbetracht der treuen Dienste, die unser vielgeliebter Maler Jacopo de' Barbari als solcher und sonst geleistet hat', eine jährliche Pension von 100 Livres verleiht.

Den Einfluß des bellinesken Stiles zeigen auch die Maler von Ravenna, so Niccolò Rondinello, von dem zwei Madonnenbilder im Palazzo Doria zu Rom sich finden. Geringere Talente daselbst sind Benedetto Coda, Francesco und Bernardo Cotignola.

G. Der Süden Italiens. Die Miniaturmalerei zur Zeit der Frührenaissance.

In Unteritalien, welches dem geistigen Leben des übrigen Landes ferner stand, hat es auch die Malerei in dieser Periode nicht zu selbständigem Wachsthum bringen können. Begünstigt von der Ueppigkeit der Natur, ist hier der Volksgeist einer weichlichen Erschlaffung verfallen und ließ, wie im politischen Leben, so auch in der Cultur fremde Herrschaft über sich ergehen. Immerhin war der Hof der Anjou kunstliebend genug, um das Bedürfniß nach monumentalen Werken zu empfinden, und die ersten Kräfte des Trecento, Giotto und Simone di Martino, wurden berufen, ihm zu genügen. Nicht spurlos ging diese Wirksamkeit vorüber — denn die Fresken der Incoronata mögen einem dortigen Maler entstammen —, aber jener Antrieb genügte doch nicht, eine einheimische Schule zu gründen. Daher finden sich denn immer wieder fremde Künstler ein, so 1371 Nicolaus Tommasi, der eine Tafel für S. Antonio Abate malte und ein Nachzügler Giotto's war; dann Petrus Dominici aus Montepulciano, auf einem Madonnenbilde von 1420 genannt; Leonardus de Bisuccio aus Mailand, in S. Giovanni a Carbonara thätig [2], und Johannes de Francia, welcher 1432 ein Altarbild für den Dom in Trani lieferte. Alle diese Werke sind jedoch in der absterbenden Formwelt des Trecento gehalten.

Unter der Regierung Alfonso's war der Geist des Humanismus nach Neapel gedrungen; aber, wie die Urheber classischer Bildung, so waren auch jene der Kunst aus nördlichen Gegenden herbeigerufen worden. Die unter ihm errichteten glänzenden Bauten verdankten lombardischen und toscanischen Meistern ihr Dasein, so der Triumphbogen von 1443, später die Porta Capuana. Die hier thätigen Maler kamen nach wie vor aus Toscana oder Umbrien, und in gewissen Kreisen war zumal das Interesse für flandrische Producte der Malerei verbreitet. Vergeblich suchte der lokale Patriotismus

[1] Sonderbarerweise haben Passavant, im Peintre-graveur (III, 134), und Harzen, im Archiv für die zeichnenden Künste (I, 210), den Jacopo für einen Deutschen angesehen. Ebenso noch Burckhardt im Cicerone (II, 2, 643).

[2] Crowe und Cavalcaselle I, 271. Am Grabmal der Kapelle des Giovanni Carracciolo.

und die Eitelkeit der Südländer eine einheimische Künstlergeschichte[1] nachzuweisen, denn dieselbe hat vor der Kritik nicht bestanden. Die Maler Colantonio del Fiore[2], Antonio Solario, genannt il Zingaro, Simone Papa und andere sind nur mythische Persönlichkeiten, deren Namen mit keinem der vorhandenen Bilder in Verbindung stehen. Die Brüder Piero und Polito Donzelli, die, nach Vasari, im Palazzo di Poggio gemalt haben, waren Florentiner; der zweite wird sogar unter den Lehrlingen des Neri di Bicci urkundlich aufgeführt. Eine Unzahl mittelmäßiger und schlechter Bilder im Museum zu Neapel, die dortige Schule vertretend, sind unter flandrischem Einfluß entstanden, oder Nachahmungen dieser Richtung. So finden wir da den Hieronymus mit dem Löwen, den man einst Hubert van Eyck zuschrieb[3]; den Erzengel Michael, mit zwei Heiligen und knieendem Stifterpaar, lebensgroße Figuren in einer Landschaft, von ähnlichem Typus. Derartige Bilder sind auch das Altarwerk in S. Lorenzo Maggiore: Franciscus, die Ordensregeln aufstellend, und zu S. Domenico die Kreuztragung, in der sechsten Kapelle rechts; neben dem Altar eine Kreuzabnahme, und in der ersten Kapelle links vom Eingang eine Anbetung der Könige; in S. Pietro Martire die Tafel mit dem hl. Vincenz Ferrer, von kleinen Legendenbildern umgeben; in der Unterkirche von S. Severino, am Hauptaltar, oben die Madonna, unten S. Severin zwischen je vier Heiligen.

Die meiste Beachtung unter allen dem romanhaften Zingaro angedichteten Werken verdienen die 20 Fresken eines der Klosterhöfe von S. Severino[4], welche umbrisch-florentiner Charakter an sich tragen. Sie behandeln das Leben des hl. Benedikt und zeichnen sich durch würdevolle Haltung, wie charakteristische, bildnißartige Typen aus. Die Landschaft, mit ihren verschiedenen Gründen und zartbelaubten Stämmen, in umbrischem Typus gehalten, bildet hier schon einen wesentlichen Factor der Compositionen. Einige Wandgemälde im ehemaligen Refectorium von S. Maria Nuova verrathen ebenfalls die Hand eines derartigen Malers, so die Anbetung der Könige, die Krönung Mariä; die Kreuztragung an der südwestlichen Mauer wird von Schulz dem Alinemolo aus Palermo zugeschrieben.

Die Malerei in Sicilien ist, wie die von Neapel, bedeutungslos für die Kunstgeschichte. Während des Trecento sind durch Bilder aus Pisa sienesische

---

[1] B. de Dominicis, Vite de' pittori, scultori ed architetti Napolitani, 3 voll. Napoli 1742.

[2] Crowe und Cavalcaselle (I, 274) vermuthen, daß Colantonio del Fiore nur eine Corruption aus Nicolaus Tommasi de Florē ist; eine Bezeichnung, die wir nebst der Jahreszahl 1371 an dem Triptychon von S. Antonio Abate zu Neapel finden. Florē ist Abkürzung von Florentia.

[3] Vgl. Crowe und Cavalcaselle, Geschichte der altniederländ. Malerei, S. 74. Waagen hält ihn für ein echtes Werk Huberts. Vgl. Kunstblatt 1847, S. 162 f. und Handbuch S. 74. [4] Jetzt Staatsarchiv.

Elemente nach Palermo gekommen, die sich etwa noch an den handwerksmäßig angefertigten Altären dortiger Kirchen nachweisen lassen. Im folgenden Jahrhundert machen sich niederländische Einflüsse geltend, wovon der ‚Trionfo della Morte', ein bedeutendes Wandbild im ehemaligen Ospedale zu Palermo (jetzt Kaserne), Zeugniß ablegt. Es wird dem Crescenzio zuertheilt, doch erinnern die Trachten eher an nordische Länder. Ein sehr beschädigtes Fresco in S. Maria di Gesù bei Palermo, Scenen aus der Legende des hl. Matthäus, läßt ebenfalls niederländischen Einfluß erkennen.

Die Besprechung Antonello's da Messina gab schon Veranlassung, der Bilder in jener Stadt und an der Ostküste Siciliens hin zu gedenken, die an Antonello, wohl auch an Giambellino und Cima erinnern. Pietro von Messina, Maso, Antonello Saliba, Salvo d' Antonio, Francesco Cardillo mögen von Venedig her durch ihren Landsmann Antonello jene Kunstweise empfangen, oder selbst zeitweise dort Unterricht genossen haben. Einige Bilder von Pietro da Messina sind dafür bezeichnend, nicht minder das mit dem Jahre 1516 und dem Namen Maso versehene Madonnenbild auf Goldgrund in der Kirche S. Lucia zu Messina. Von Antonello Saliba aus Messina besitzt das Museum zu Catania ein Tafelbild der thronenden Jungfrau, welche dem Kinde eine Blume reicht [1]. Auch dieser Maler gehört der Schule Antonello's und Pietro's von Messina an, ebenso wie Salvo d' Antonio, von dem wir eine bezeichnete Tafel, den Tod Mariä darstellend, in der Sagrestia dei Canonici des Domes von Messina sehen. Ob Francesco Cardillo, dem man die Heimsuchung am zweiten Altar der Kirche von Montalto in Messina zuertheilt, wirklich gelebt hat, bleibt ungewiß. Andere Producte jener Schule finden sich in den Kirchen S. Spirito, Annunziata dei Catalani, dei Cappuccini in Messina und zu Taormina in S. Agostino. Dieselbe bleibt dann in ungestörter Thätigkeit, bis um 1519 der barocke Hieronymus Alibrandi sie überflügelt. Später stiftet hier Polidoro da Caravaggio eine ärmliche Schule.

Die Miniaturmalerei.

Für die Entwicklung der italienischen Malerei ist dieser Kunstzweig in der Renaissance weniger von Bedeutung, als im dreizehnten und vierzehnten Jahrhundert. Derartige zierliche und geschmackvolle Arbeiten sind von dem auf anderen Gebieten begründeten Stile abhängig und lassen keinerlei Besonderheiten hervortreten. Naturgemäß bleibt die mittelalterliche Tradition hier länger in Geltung, als auf dem Felde der großen Malerei. Der Kreis der behandelten Gegenstände wird durch die Mythologie erweitert, das meiste aber, mit Ausnahme heiliger Personen, der nächsten Umgebung entnommen. Die Freude an ausführlicher Darstellung waltet in dieser Epoche vor, ja die

[1] Lermolieff, Die Werke &c., S. 427 f., Anm. 1. Das Bild trägt die Inschrift: ‚Antonellus Missenius Saliba hoc p̃fecit opus, 1497.'

Typen zeigen in den Köpfen hohe Vollendung, so daß Verschiedenheit der Charaktere und geistiger Affecte sich im Ausdruck spiegelt. Im übrigen bleibt das Verständniß der Bewegung noch vielfach zurück, auch sind die Stellungen häufig ungelenk. Bei den Falten sucht man die hergebrachten Motive mit dem Realen in Einklang zu bringen, oder alles dem Zeitcostüm zu entnehmen. Im Colorit ist das Bestreben nach Kraft und Wahrheit vorherrschend, während die Grisaillemalerei nicht minder zarte Durchbildung erreicht. Der Goldgrund macht immer häufiger einer nach malerischem Gefühl entworfenen Landschaft oder Fernsicht Platz. Die Gouachetechnik wird mit Sicherheit gehandhabt und dabei von dem zierlich mit dem Pinsel aufgetragenen, braun schattirten Golde häufig Anwendung gemacht. Seit der Mitte des Jahrhunderts werden besonders die Ränder mit Blumen, Früchten, Insecten und Vögeln, bald mit architektonisch gegliederten oder antikisirenden Arabesken, schließlich auch mit förmlichen kleinen Bildern verziert [1]. Bei den germanischen Völkern hat sich diese Kunstweise am frühesten und consequentesten entwickelt.

Die Miniaturkunst in Florenz erhebt sich nun zu ähnlicher Bedeutung für die Bücherliebhaber, wie jene von Paris im dreizehnten Jahrhundert. Florenz wird das Centrum des Büchermarktes. Die berühmte Sammlung des Herzogs von Urbino, jetzt mit der vaticanischen vereinigt, wurde größtentheils in der Officin des Vespasiano da Bisticci hergestellt: 14 Jahre und länger hindurch unterhielt jener kunstliebende Fürst in Urbino und Florenz 30—40 Copisten und spendete für diese Zwecke mehr als 30000 Ducaten. In letzterer Stadt wurde auch für Matthias Corvinus der größte Theil jener schön ausgestatteten Manuscripte gefertigt, die jetzt in den Bibliotheken Europa's zerstreut sind. Vier Copisten arbeiteten für ihn dauernd in der Hauptstadt Toscana's; als Miniaturmaler blieben Gherardo und Attavante in seinem Dienste thätig [2]. Der Ruf, dessen sich dortige Illuministen erfreuten, war so bedeutend, daß um 1483 der Bischof von Dol in der Bretagne sich mit den größten Opfern bemühte, von Attavante die Ausschmückung eines Missale zu erhalten, welches jetzt dem Schatz der Kathedrale von Lyon angehört [3]. Der Aufschwung der Miniaturkunst in Florenz mag auch der Tüchtigkeit der Scriptoren aus der Schule des Niccolò Niccoli, des Leonardo Bruni und Ambrogio Camaldolese zu verdanken sein; dann hatte sich ja in den Klöstern Uebung der Buchmalerei erhalten, wie die zierlichen aus S. Maria degli Angeli hervorgegangenen Arbeiten darthun. Die Medici förderten diese Thätigkeit und wurden die großartigsten Besteller: sah sich doch Vespasiano genöthigt, 45 Copisten arbeiten zu lassen, um der fieberhaften

[1] Waagen, Kunstwerke und Künstler in Paris, S. 349 ff.

[2] Vasari III, 231 ss.

[3] Müntz, Renaissance en Italie, p. 190. Delisle, Le Missel de Thomas James, évêque de Dol. Extrait de la Bibliothèque de l'École des Chartes, 3e sér., tom. III.

Ungeduld Cosimo's zu entsprechen. Die schönsten Manuscripte der Mediceersammlung datiren übrigens vom Principat des Piero, Cosimo's Sohn. Dieser Liebhaber von Miniaturen ließ solche vornehmlich durch Francesco d' Antonio del Cherico ausführen.

Zunächst sind jedoch die großen Chorbücher hervorzuheben, welche sich zur Zeit im Bibliothekraum des Klosters von S. Marco vereinigt finden. Man hat ihren Bilderschmuck einst dem Fra Benedetto, dem Bruder Fra Angelico's, zuertheilt; doch gelang es der neueren Kritik, wie früher dargethan worden ist, in Zanobi Strozzi den Nachahmer Fra Angelico's zu entdecken. Die Laurentiana besitzt dann aus dem Kloster der Angeli, wo Lorenzo Monaco, ähnlich wie Fra Angelico, die ideale Form religiöser Malerei cultivirte, mehrere werthvolle Codices, so den Theil eines Diurnale mit zwei großen Bildern: die Trinität, von Aposteln und Heiligen des Ordens angebetet, und eine figurenreiche Procession, mit gut gezeichneter Architektur.

Francesco d' Antonio hat eine große Zahl von Manuscripten für den Dom in Florenz und die Basilika von S. Lorenzo illuminirt. Nicht minder berühmt war Gherardo (1445—1497)[1], von dem sich in der Kathedrale ein werthvolles Missale erhalten hat, das 1492 bei ihm und seinem Bruder Monte in Auftrag gegeben wurde. Gherardo, zugleich Maler und Mosaicist, hatte sich an Domenico Ghirlandajo angeschlossen, dessen Stilweise in den Miniaturen anklingt. Von dem Mosaik in der Cappella S. Zanobi, an welchem Domenico und David Ghirlandajo, sowie Botticelli und Gherardo nebst Monte betheiligt waren, ist nichts verblieben. Nach Vasari fertigte Gherardo auch Wandmalereien, von denen jenes Tabernakel am Ende der Via Larga, bei Piazza S. Marco, durch Uebermalung entstellt, noch vorhanden ist. Der Künstler soll für das Hospital S. Maria Nuova eine große Zahl Bücher illustrirt haben, auch einige für Matthias Corvinus. Gherardo's Miniaturen sind von großer Kraft und Harmonie der Farbe, dabei von sorgfältiger, an die Niederländer erinnernder Ausführung.

Die für die Medici arbeitenden Miniaturisten waren bemüht, den Geist der Antike auch in der Ornamentation classischer Schriften auszuprägen: Medaillen, Cameen, Statuen treten inmitten der Arabesken auf, daneben freilich die Figuren im Zeitcostüm und nackte Gestalten, noch mager, unfertig in der Bewegung.

Von großem Geschick in der Darstellung antiker Dinge ist Attavante di Gabriello aus Florenz, geboren 1452, den Vasari zweimal, in der Biographie des Fra Angelico und bei Gherardo, erwähnt hat[2], und von dem er ein Hauptwerk: Illustrationen zu des Silius Italicus Dichtung über den zweiten punischen Krieg, eingehender Beschreibung für werth erachtete;

[1] Vasari III, 237 ss.

[2] Vasari II, 523 s.; III, 241 ss. Cfr. Gaye II, 455.

aber jene acht großen, von ihm geschilderten Compositionen wurden bis auf eine Initiale, O, mit der Figur des Autors und einer Umrahmung von Medaillons, herausgenommen, und auch der Codex selbst ist, nach Rosini's Versicherung, der genaue Nachforschungen anstellte, verschwunden. Uebrigens war Attavante nicht Autor der Miniaturen, sondern ein älterer Miniaturist, denn eines der Bilder stellte den thronenden Papst Nicolaus V. dar, für den vermuthlich das Buch angefertigt worden ist [1]. Dagegen besitzt die Bibliothek in Venedig einen Marcianus Capella, mit der Darstellung der sieben freien Künste, der Versammlung der Götter und trefflichen Randleisten, inschriftlich von Attavante [2]. Mehrfach sehen wir den Raben mit dem Ring im Schnabel, das Emblem des Matthias Corvinus, innerhalb der Arabesken auftreten. Gleichfalls mit Attavante's Namen versehen ist das Missale Romanum in der Bibliothek de Bourgogne zu Brüssel, dessen Figuren viel vom antiken Geist wiederspiegeln [3].

Die Bibliothek zu Modena besitzt sieben Manuscripte in Folio, von Attavante illustrirt, und aus der Sammlung des Matthias Corvinus stammend, dessen Schild an mehreren Stellen angebracht ist. Eines davon, die Homilien des hl. Gregorius, ist mit schönen Bordüren voll Wappen, kleinen Genien, Brustbildern und Symbolen in lebhaften Farben verziert, alles fein abgestimmt. Dieses neue Princip der Ornamentation erschloß sich unter dem Einfluß classischer Studien: Die Leisten sind an den Enden und in der Mitte durch Medaillons mit figürlichen Darstellungen, Brustbildern, oft von portraitartigem Typus, unterbrochen. Zwischen ihnen spannen sich über kräftigem Farbengrund in wechselnden Tönen zartes, goldenes Ornament, stilisirtes Blattwerk, oder Linienschnörkel, von nackten Genien gestützt, durch Thiere, Sirenen, Tritonen, Candelaber, Waffen, Trophäen und eingesetzte Kleinodien belebt.

Die Bibliothek des Vaticans besitzt einen Psalter [4], bekannt unter dem Namen ‚Brevier des Matthias Corvinus', dessen Miniaturen man dem Attavante zutheilt. Eine Notiz gibt für Vollendung der Schrift das Jahr 1487 an; die Illustrationen wurden erst später fertig [5]. Als Werke desselben kann man noch die Miniaturen eines Breviers der Pariser Nationalbibliothek ansehen [6], welche für den Bischof von Gran bestellt wurden; denn sie kommen denjenigen des Missale von Brüssel sehr nahe, und die Bordüren sind ganz

[1] Morelli, Notizie d' opere di disegno, Bassano 1800. p. 171. Rosini, Storia, III, 154.

[2] Morelli l. c. Der Codex hat Nr. 35, Kl. XIV.

[3] Frocheur im Messager des sciences historiques de la Belgique, 1839. p. 329 s. Labarte, Histoire des Arts ind., II, 270 s. Abbild. bei Müntz, La Renaissance, p. 192.

[4] Nr. 112 (Urbino).

[5] Abbild. bei Curmer, Les Evangiles, p. 90. 91. 144. 215. 315. 316.

[6] Vgl. Waagen, Kunstwerke und Künstler in Paris, S. 366 f.

diejenigen der von Attavante illustrirten Manuscripte. Trefflich ein knieender David, die Hände zum Himmel emporhebend, mit schöner Landschaft als Folie, welche an Ghirlandajo's Stil erinnert. Von geringerem Werth sind dagegen die Illustrationen eines Paulus Orosius, in der Bibliothek des Arsenals, welche nur der Schule des Künstlers angehören dürften.

Vasari beendigt die Biographie Gherardo's, indem er sagt, dieser habe alle Utensilien der Werkstatt seinem Eleven Stephanus hinterlassen, der sich jedoch der Architektur widmete und an Boccardino Clientel und Atelier abtrat[1]. Dieser Stefano, mit Beinamen Lunetti, ist 1465 als Sohn eines Tommaso geboren und verschwägerte sich mit Gherardo und Monte. Von seinen Arbeiten sind nur die eines Antiphonariums der Badia, jetzt unter den Chorbüchern von S. Marco, erhalten. Stefano war auch Maler und wurde von Michelangelo beim Bau der neuen Sacristei von S. Lorenzo verwendet. Er lebte bis 1534. Zwei Boccardini waren Miniatoren, der ältere, von Vasari genannt, hieß Giovanni di Giuliano, der andere Francesco. 1509 arbeiteten Vater und Sohn an den Chorbüchern von Montecassino, 1514 entstanden für den Dom in Florenz und die neue Sacristei von S. Lorenzo mehrere Werke, und 1420 bestellte die Signorie Miniaturen für drei Bände Pandekten[2].

In Siena ergeben die Archive des Domes eine große Anzahl von Miniaturisten, welche die Chorbücher illustrirt haben, unter denen Ansano di Pietro (1405—1461) als einer der fruchtbarsten erscheint. Zarte Ausführung ist neben religiöser Innigkeit seinen Malereien eigen. Drei Künstler sind dann mit ihren Werken in den Chorbüchern gut vertreten: Girolamo da Cremona, Liberale da Verona und der Florentiner Francesco Rosselli.

Vasari bemerkt im Leben des Boccaccino, welcher am Ende des fünfzehnten Jahrhunderts blühte und 1518 starb, daß zur Zeit jenes Künstlers in Mailand ein geschickter Miniaturist aus Cremona, Namens Girolamo, gewesen, von dem man viele Werke in der Lombardei sehen konnte[3]. Milanesi's Forschungen haben ergeben, daß er für die Chorbücher des Domes von Siena 61 Miniaturen in 11 Antiphonarien, und 1472 die Krönung Mariä in einem der Antiphonarien von Montoliveto, jetzt in der Kathedrale von Chiusi, ausführte. In Florenz schreibt man ihm die Illustrationen der Chemie des Raimundus Lullus zu, jetzt in der Nationalbibliothek befindlich, doch dürften sie eher einem Florentiner angehören[4]. Er arbeitete gleichzeitig mit Liberale

[1] Vasari III, 242.

[2] Vasari III, 242, nota 1. Gualandi, Mem., ser. VI, p. 176 s.

[3] Vasari IV, 584.

[4] Milanesi bei Vasari l. c. p. 585. Abbildungen von Miniaturen des Girolamo bei Curmer, Les Evangiles, p. 37. 41. 57. 60. 72. 93. 106. 151. 164. 187. 235. 238.



Ansano di Pietro, Miniatur aus einem Choralbuch in der Libreria zu Siena. (Zu S. 496.)



in Siena, erreicht ihn aber nicht in der Tiefe und Harmonie des Colorits, obwohl er ein guter Zeichner ist.

Liberale da Verona gehört zu den tüchtigsten Miniaturmalern[1]. Die schönen, für Montoliveto gemalten Chorbücher, jetzt in der Kathedrale zu Chiusi, gehören einer frühen Zeit an und begründeten seinen Ruf. Durch den General des Ordens kam er von Montoliveto nach Siena und arbeitete dort von 1470—1474; wenigstens ergeben die Archive innerhalb dieser Jahre Zahlungen an ihn. Im Graduale Nr. 1 (C) des Domes finden wir den Namen des Künstlers; auch sind die Bilder des Graduale Nr. 9 von dessen Hand, aus denen man sein Talent zu würdigen vermag. Liberale zeigt sich hier sehr geschickt in Composition wie Gruppenbau, dabei genau in der Zeichnung, edel und großartig im Ausdruck und glänzend im Colorit der satten Gouachefarbe. Die Umrahmung, zierliches Rankenwerk mit nackten Putten und Thieren, erscheint etwas eintönig; prachtvoll aber sind die Initialen, welche Scenen, oft von höchster Lebendigkeit, einschließen[2].

Francesco di Lorenzo Rosselli, Bruder des Florentiner Malers, war Schüler des großen Liberale da Verona, den er in seinen Arbeiten unterstützte, wie aus einem Document von 1470, im Dom zu Siena, hervorgeht. Seine Zeichnung ist weniger correct als die seines Lehrers, das Incarnat etwas bleich, die Stellungen der Figuren aber erscheinen frei und natürlich.

Die Archive des Domes registriren noch: 1494 Gioacchino di Giovanni; 1466 Giacomo Torelli, der Mönch wurde; 1467 Giovanni Pantaleone d'Udine; Pellegrino di Mariano Rossini, den Schüler des Ansano di Pietro.

In Ferrara ließ Herzog Borso von Taddeo de' Crivelli und Franco di Messer Giovanni Miniaturen einer Bibel ausführen, welche jetzt der Bibliothek zu Modena angehören. Die Malerei wurde innerhalb der Jahre 1455 bis 1461 vollendet. Ein Breviarium daselbst enthält Miniaturen eines Guglielmo de' Magni und Ziraldi, unter Ercole I. ausgeführt.

In Padua hat Benedetto Bordone für das Kloster S. Justina Chorbücher illuminirt. Die Miniaturen verrathen schon einigermaßen den venezianischen Stil. Die mantegneske Richtung vertritt Benedictus Patavinus und ein gewisser Marmitta, den Vasari kennt und von dem sich in Kassel Miniaturen einer Handschrift ‚Triumph des Petrarca' vorfinden.

Schöne Illustrationen, besonders reiche Ornamentation zeigen die dem Kloster von S. Pietro in Perugia angehörigen Chorbücher, von denen zwei im Jahre 1471 von Pierantonio gemalt wurden. Zwei andere hat Giacomo Caporali 1473 verziert[3].

Die Miniaturisten der Sforza liebten auch üppige Randverzierungen und Interieurs; man kann dies an dem Meisterwerke des Antonio da Monza

---

[1] Vasari V, 274 ss. [2] Abbild. bei Müntz l. c. p. 191.

[3] Labarte, Les Arts ind., II, 267.

sehen, der trefflichen Composition des Pfingstfestes. Innerhalb einer mit hohem Geschmack entworfenen, überwölbten Halle sind die Apostel um Maria versammelt, deren Typen von Leonardo influenzirt erscheinen [1]. Dieselbe Tendenz einer bis ins kleinste genauen Durchführung des Renaissance-Ornamentes finden wir in dem Codex der Briefe des hl. Hieronymus, jetzt Eigenthum des Kupferstichcabinets zu Berlin, mit Abbildung von Cameen in bewunderns-werther Feinheit. Wichtig ist besonders ein der Pariser Bibliothek angehöriger Codex, Leben des Francesco Sforza, im mailändischen Dialekt geschrieben [2]. Ludwig XII. hatte das Werk mit nach Frankreich gebracht. Die antikisirenden Randleisten sind hier besonders meisterhaft. Auf dem Titelblatt il Moro zu Pferde in der Rüstung. Auch die Architektur ist sehr prächtig; in farbigen Quadraten schöne, mit Braun und Gold entworfene Initialen.

Für die unteritalische Miniaturkunst ist ein in der Hofbibliothek zu Wien befindlicher Codex der Ethik des Aristoteles charakteristisch, dessen Ornamentation Kenntniß der Renaissanceformen blicken läßt, während die der Mythologie und alten Geschichte entnommenen Scenen im modernen Costüm einen etwas trockenen Realismus zur Schau tragen. Die Landschaft ergibt die hier nicht ungewöhnlichen Einflüsse nordischer Kunst [3].

---

[1] Abbild. bei Müntz l. c. p. 194.

[2] Vgl. Waagen, Kunstwerke und Künstler in Paris, S. 367 f.

[3] Als Autor nennt sich Reginaldus Piramus Napoletanus.

